

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Міністерство освіти і науки України

Київський університет імені Бориса Грінченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БОНДАРУК ЛЮДМИЛА ВАСИЛІВНА

УДК 821.133.1'06.09(092)Пруст+821.133.1(493)'06.09(092)Метерлінк]:82.02:7.036.45

ДИСЕРТАЦІЯ

**РОЛЬ СИМВОЛУ В СТРУКТУРІ СИМВОЛІСТСЬКОГО НАРАТИВУ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ МАРСЕЛЯ ПРУСТА І МОРИСА МЕТЕРЛІНКА)**

10.01.06 – теорія літератури

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Л. В. Бондарук

Науковий консультант:
Моклиця Марія Василівна, доктор філологічних наук, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Бондарук Л. В. Роль символу в структурі символістського наративу (на матеріалі творів Марселя Пруста і Моріса Метерлінка). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – теорія літератури. – Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України. Київський університет імені Бориса Грінченка Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2020.

У дисертації досліджено структуротвірну роль та особливості функціонування символу як універсального засобу літературної полісистеми на всіх текстових рівнях символістського наративу. На матеріалі творчості Марселя Пруста і Моріса Метерлінка показано, яким чином символ як домінантний образ в ієрархії засобів творить однойменний стиль, впливає на всю образну систему твору.

Поняття символу категоризується з огляду на стан вивчення в різних гуманітарних науках; виявлено диспозицію символу в системі мовних образів літературного твору; символ досліджується як явище художньої комунікації, що визначає принципи і стратегію організації наративу, впливає на літературно-естетичне та когнітивне сприйняття твору в певному культурному середовищі, в певну культурну епоху.

Поняття «символістський наратив» проєктується на жанрові форми роману й драми. Виділено корпус символів-концептів епопеї М. Пруста «У пошуках утраченого часу», простежено їх розгортання від побутової деталі до мотиву, від мікро- до макрорівня. На матеріалі епопеї відстежено індивідуально-авторські особливості використання символу в русі від наративу до мономіфу, здійснено декодування, інвентаризацію та ідентифікацію основних архетипів і відповідних міфологем епопеї М. Пруста як категорій символічної образної мови, смислового та моделюючого ядра символістського

твору. Показано роль символу в драматургічному наративі творів М. Метерлінка як драм для читання і сценічного втілення.

Концепція, мета і завдання визначили міждисциплінарний підхід дослідження символу: літературознавчий, філософський, культурологічний, лінгвістичний, психологічний.

Міфокритичний (Дж. Фрезер, Н. Фрай, Є. Мелетинський, В. Пропп, А. Хансен-Льове, М. Еліаде, В. Топоров) та архетипний аналіз тексту (К. Г. Юнг, Е. Фромм, Г. Башляр, Ж. Дюран) використані для виявлення зв'язків мікро- і макро- рівнів художньої цілості. І методологічну, і теоретичну базу дослідження склали праці з наратології: Р. Барта, Е. Бенвеніста, К. Бремена, М. Бютора, М. Бахтіна, Т. Ван-Дейка, А. Греймаса, У. Еко, Ж. Женетта, Ж. Жено, Ю. Лотмана, В. Проппа, П. Рікера, Ц. Тодорова, В. Тюпи, В. Шміда, сучасних українських дослідників: Н. Астрахан, І. Бехти, К. Коваленко, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші, О. Ткачука та ін. Наратологічний аналіз дозволив встановити роль символу в системі наративних прийомів і засобів. Бінарний архетипний аналіз (К. Леві-Строс) необхідний для структуризації наративу; герменевтичний (Г. Гадамер, Г. Курціус, Н. Фрай, З. Лановик) підхід дозволив декодування символів на рівні глибоких дискурсів; теорія рецептивної естетики (Р. Маліфан, Л. Мюре, Е. Рогова-Шово, Ж. Шово, Г. Яус) використовувалась для диференціації символічних значень тексту. Психоаналітичний метод (З. Фройд, Е. Фромм, Ж. Лакан, Н. Зборовська, М. Моклиця, ін.), із залученням традиційного біографічного підходу, дозволив акцентуватись на особливостях процесу творчості, аспектах, важливих у процесі народження символістського наративу. Для розуміння творчості М. Пруста і М. Метерлінка основним орієнтиром стали праці Р. Барта, М. Бютора, Ж. Дельоза, С. Дубровські, П. Зіма, Ю. Крістєвої, М. Мамардашвілі, Ж. Пуле, Ж-П. Рішара, ін.

Наукова новизна одержаних результатів: уперше показано роль символу як структуризатора символістського наративу, що простежується від мікро- до макрорівня тексту й формує цілісність твору; уперше поєднано міфокритичний,

архетипний, структуралістський, психоаналітичний методи під час вивчення ролі символу в структурі наративу; показано доцільність символічного аналізу великих прозових і драматургічних творів; запропоновано концепцію символу як домінантного елементу символічного мовлення, котрий виявляє себе на поетичному, лінгвостилістичному, міфологічному та архетипному рівнях; символ досліджено на метакритичному рівні як сегмент літературної полісистеми, продемонстровано взаємозв'язок символічного мовлення з моделюванням мономіфу; запропоновано авторську дефініцію символістського наративу: це розповідь про життя героя як шляху до істини між профанним і сакральним світами (мономіф), подана символічною мовою, коли майже всі деталі реального часу й простору вказують на існування ідеального часу та простору; запропоновано дефініцію символістського наративу в драмі: це показ найбільш драматичного фрагмента історії героя чи героїв, зіткнення профанного і сакрального світів у межовій екзистенційній ситуації, коли сценічні деталі мовою символів творять містичну атмосферу шляху до істини; уперше творчість М. Пруста та М. Метерлінка розглянуто крізь концепт символу, окреслено й охарактеризовано структуру «символістський роман», доведено доцільність такої ідентифікації щодо епопеї М. Пруста «У пошуках утраченого часу»; в основі драматичного твору М. Метерлінка виявлено символістський наратив, структурований як мономіф; запропоновано авторську інтерпретацію творів класиків французького символізму, ґрунтовану на детальному аналізі мікро- і макрорівнів тексту.

Дослідження символу як універсальної категорії зумовило потребу його введення в низку інших універсальних категорій людського мислення, таких, як міф, архетип, уявне.

Новаторство романів М. Пруста полягає в оригінальності вибору наративних стратегій – і глобальних, і локальних. Глобальні стратегії використовуються як сукупність наративних засобів для передачі глобального змісту твору: мономіфу і домінантних архетипів. Засобами глобальних

стратегій є також символи, які функціонують в романі як вербальні маркери абстрактної ідеї.

Локальні авторські стратегії М. Пруста характеризуються тим, що їх домінантні виміри, такі, як час і простір, мають багатоаспектне, нетрадиційне функціонування. Час і простір у романах М. Пруста – це категорії, що розкривають сутність людського буття на межі профанного/сакрального за допомогою розгалуженої системи символів, утвореної в процесі життя рефлексією, яка конкретним побутовим деталям надає універсалізму.

Ще одна особливість, яку можна виокремити як основну, таку, що об'єднує глобальні й локальні стратегії, – це прийом повторюваності, акцентування уваги читача щодо відповідних наративних засобів. Повторюваність вживається для того, щоб виявляти зміни, розвиток, динамічність світу, різне сприйняття людей і речей з набуттям життєвого досвіду, пізнанням істинних цінностей, внаслідок осмислення подій життя.

Новаторство символістської драми Моріса Метерлінка полягає в тому, що він зумів умістити в стислу драматургічну форму символістський наратив, котрий розгортається як напружений фрагмент історії життя між профанним і сакральним світами, як момент трагічного досягнення таємниці життя і смерті, як міфічне випробування людини на шляху до відкриття дошкульної істини про її неминучу смертність. На відміну від М. Пруста, де домінують мегасимволи *час* і *простір*, М. Метерлінк робить базовими концептами поняття *смерть* і *страх*. Відповідно словник символів і міфологем – це деталі сценічного антуражу, наголошені в ремарках, які відлунюють у діалогах, стають наскрізними й, зрештою, свідчать про присутність (наближення) містичного. Символічні деталі підсилюють страшні передчуття людини, але водночас призводять до розуміння неминучого – власної смертності. Містична атмосфера маленьких драм М. Метерлінка пронизана тривогою та страхом, вона більш густа й трагічна, ніж у символістському наративі роману. Водночас інакше сприймається мономіф, оскільки персонажі через максимальну деіндивідуалізацію більш очевидно наближені до архетипів й універсалізму

кожного життєвого епізоду. Через символізацію пір року й частин доби міфічне в драмі отримує ритуальну природу. Атмосфера тривоги, яка переходить то в страх, то в панічний страх чи навіть невимовний жах, є способом психологізації дії, виходом індивідуального ірраціонального назовні і його об'єктивацією. Істина настільки поступово пізнається, на скільки передчувається і раптово досягається, і це невтішна істина.

Символ – категорія синтагматики й парадигматики твору. На рівні синтагматики наратив забезпечує символу композиційну функцію. На рівні парадигматики знак забезпечує семантичну й семіотичну функції; слово-експлікатор – семантичну та лексичну; міф, архетип, концепт – когнітивну й кумулятивну; міфологема – когнітивну, комунікативну, міжкультурну. Побутова деталь через повтор, метафоризацію чи алегоризацію набуває системи додаткових ускладнених значень, які універсалізують назву (ім'я). Деталь стає символом пережитого минулого й у цій ролі розміщується на лінії містичного Шляху. Історія героя розгортається одночасно в трьох напрямках – у минуле (спогади), майбутнє (уявний ідеальний світ) і всередину себе, до самопізнання. Біографія стає низкою ініціацій та випробувань на шляху пізнання життя й смерті, персонажі групуються навколо лінії між профанним та сакральним світами за принципом бінарності та набувають максимального універсалізму, тобто стають архетипами. Так формується мономіф, який водночас є символістським наративом. Деталі реального життя набувають значення мови про вічне, сакральне, а наскрізні образи – символів-концептів і разом з тим міфологем. Одна й та сама назва (ім'я) в символістському наративі виступає в ролі символу, в мономіфі – міфологеми.

Ключові слова: символ, міф, архетип, міфологема, наратив, глобальна стратегія, локальна стратегія, символістський роман, символістська драма.

SUMMARY

Bondaruk L. V. The role of a symbol in the structure of a symbolist narrative (a case study of works by Marcel Proust and Maurice Maeterlinck). – The qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for a Doctoral Degree in Philology: Speciality 10.01.06 – Theory of Literature. – Lesya Ukrainka Eastern European National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. Borys Grinchenko Kyiv University, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2020.

The dissertation deals with the structure-forming role and peculiarities of the functioning of a symbol as a universal means of the literary polysystem on all textual levels of a symbolist narrative. A case study of Marcel Proust's and Maurice Maeterlinck's works shows how a symbol, as a dominant image in the hierarchy of means, creates an eponymous style, affecting an entire figurative system of a text.

The notion of a symbol is categorized according to the state of its analysis in various humane studies; the disposition of a symbol in the system of language images of a literary work has been revealed; a symbol has been looked at as a phenomenon of the artistic communication that determines the principles and a strategy of the organization of a narrative, affects a literary-aesthetic and cognitive perception of the work in a particular cultural environment, and in a particular cultural era.

The notion of “a symbolist narrative” is projected on the genre forms of the novel and drama. The corpus of symbols-concepts of M. Proust's epic «In Search of Lost Time» is highlighted, their unfolding from an everyday detail to a motif, from a micro level to a macro one is investigated. A case study of the epic reveals the author-specific features of the use of a symbol in the movement from a narrative to a monomyth. Decoding, cataloguing and identification of the main archetypes and corresponding mythologems of M. Proust's epic as categories of a symbolic figurative language, and a semantic and modeling core of the symbolist work have been performed. The role of a symbol in M. Maeterlinck's dramatic narrative works (as the ones for reading and staging) is shown.

The conception, purpose, and tasks determined the interdisciplinary approach to the study of a symbol: literary, philosophical, culturological, linguistic, and psychological.

The mythocritical (J. Frazer, N. Fry, E. Meletinsky, V. Propp, A. Hansen-Löve, M. Eliade, V. Toporov) and archetypal analyses of the text (K. G. Jung, E. Fromm, G. Bachelard, G. Durand) were used to identify the links between micro- and macrolevels of the artistic integrity. Both the methodological and theoretical platforms of the study were formed on the basis of the works on narratology by: R. Barts, E. Benvenist, K. Bremen, M. Butor, M. Bakhtin, T. Van Dyck, A. Greimas, U. Eco, G. Genette, G. Genoux, Y. Lotman, V. Propp, P. Ricoeur, Ts. Todorov, V. Tyupa, V. Schmid, and modern Ukrainian researchers: N. Astrakhan, I. Bekhta, K. Kovalenko, L. Matsevko-Bekerska, I. Papusha, O. Tkachuk, and others. The narratological analysis made it possible to establish the role of a symbol in the system of narrative techniques and means. The binary archetypal analysis (K. Levi-Strauss) proved to be necessary for structuring the narrative; the hermeneutic (G. Gadamer, G. Curtius, N. Fry, Z. Lanovyyk) approach enabled the decoding of symbols on the level of deep discourses; the theory of receptive aesthetics (R. Malifant, L. Murray, E. Rogovas-Chauveau, G. Chauveau, G. Yaus) was used in the differentiation of symbolic meanings of the text. The psychoanalytic method (Z. Freud, E. Fromm, J. Lacan, N. Zborovska, M. Moklytsia, etc.), involving the traditional biographical approach, enabled the highlighting of the peculiarities of the creative process, and important aspects of the symbolist narrative origin. The works by R. Barts, M. Butor, J. Deleuze, S. Dubrovsky, P. Zima, Y. Kristeva, M. Mamardashvili, G. Poulet, and J.-P. Richard became the main reference point for understanding the works by M. Proust and M. Maeterlinck.

The scientific topicality of the obtained results: for the first time the role of a symbol as a structurizer of the symbolist narrative has been shown (it can be observed from the micro to the macro level of the text and forms the integrity of the work); for the first time the mythocritical, archetypal, structuralist, and psychoanalytic methods have been combined in studying the role of a symbol in the

structure of the narrative; the expediency of the symbolic analysis of large prose and dramatic works has been shown; the symbol conception as a dominant element of a symbolic speech, which manifests itself on the poetic, linguistic-stylistic, mythological and archetypal levels has been introduced; a symbol as a segment of the literary polysystem has been studied at the metacritical level; the relationship of a symbolic speech and monomyth modelling has been shown; the author's definition of the symbolist narrative has been proposed: it is a story about the hero's life as a way to the truth between the profane and sacred worlds (monomyth), told in a symbolic language, when almost all the details of the real time and space indicate the existence of the ideal time and space; a definition of the symbolist narrative in the drama has been suggested: it is a display of the most dramatic fragment of the history of the hero or heroes, the collision of the profane and sacred worlds in the boundary existential situation, when stage details in the language of symbols create a mystical atmosphere of the way to the truth; for the first time the works by Marcel Proust and Maurice Maeterlinck have been viewed through the concept of a symbol; the structure of the "symbolist novel" has been outlined and characterized; the expediency of such identification, concerning M. Proust's epic «In Search of Lost Time», has been proved; a symbolist narrative structured as a monomyth has been revealed at the fundamental level of M. Maeterlinck's dramatic work; the author's interpretation of the works of the classics of the French symbolism, based on a detailed analysis of the micro- and macro-levels of the text, has been offered.

The study of a symbol as a universal category necessitated its introduction into a number of other universal categories of human thinking, such as a myth, archetype, and imaginary.

The innovation of M. Proust's novels lies in the originality of the choice of narrative strategies – both global and local ones. Global strategies are used as a set of narrative means to convey the global content of the work: a monomyth and dominant archetypes. The means of global strategies are also symbols that function in the novel as verbal markers of an abstract idea.

M. Proust's local authorial strategies are characterized by the fact that their dominant dimensions, such as time and space, have a multifaceted, unconventional functioning. Time and space in M. Proust's novels are the categories that reveal the essence of human existence on the border of the profane and the sacred. It is done by means of a branched system of symbols, created in the course of life via reflection that gives universalism to specific everyday details.

Another feature that can be identified as the main one, the one which combines global and local strategies, is the literary technique of repetition, focusing the reader's attention on the relevant narrative means. The repetition is used to reveal changes, development, dynamism of the world, different perceptions of people and things with the acquisition of life experience, knowledge of true values as a result of understanding the events of life.

The innovation of M. Maeterlinck's symbolist drama lies in the fact that he managed to fit the symbolist narrative into a concise dramatic form, which unfolds as a tense fragment of the life story between the profane and sacred worlds, as a moment of the tragic comprehension of the mystery of life and death, as a mythical test of a man on the way to the obsessive truth about his inevitable mortality.

Unlike M. Proust's works, where the megasymbols *time* and *space* dominate, M. Maeterlinck makes the concepts of *death* and *fear* the basic ones. Accordingly, the vocabulary of symbols and mythologemes represents the details of the stage entourage that are emphasized in the remarks, which are echoed in the dialogues, and become pervasive, eventually testifying to the presence (approach) of the mystical.

Symbolic details intensify the fears of a man, confirm his horrible anticipations, but at the same time they push to the understanding of the inevitable – his own mortality. The mystical atmosphere of M. Maeterlinck's little dramas is permeated with anxiety and fear, it is denser and more tragic than in the symbolist narrative of the novel.

At the same time, the monomyth is perceived differently, as the characters, due to the maximum deindividualization, are more obviously close to the archetypes and universalism of each episode of life. Due to the symbolization of the seasons and

parts of the day, the mythical in the drama acquires a ritual nature. The atmosphere of anxiety, which turns into fear, panic fear or even unspeakable horror, is a way of psychologizing of the action, the output of the individual irrational and its objectification. The truth is not so gradually learned as it is foreseen, and suddenly comprehended, and this is a disappointing truth.

A symbol is a category of syntagmatics and paradigmatics of the work. On the level of syntagmatics, the narrative provides the symbol with a compositional function. On the level of paradigmatics, the sign provides semantic and semiotic functions; a word-explicator – semantic and lexical functions; myth, archetype, concept – cognitive and cumulative functions; mythologem – cognitive, communicative, and intercultural ones. An everyday life thing, through repetition, metaphorization or allegorization, obtains a system of additional complex meanings that universalize its name. A detail becomes a symbol of the past experience and in this role it is placed on the line of the mystical Path. A story of a hero is unfolding simultaneously in three directions – in the past (memories), future (an imaginary ideal world), and inside himself, to self-knowledge.

A biography becomes a series of initiations and tests on the way to the knowledge of life and death; the characters are grouped along the line between the profane and sacred worlds on the binary principle and acquire maximum universalism, i.e. become archetypes. This is how a monomyth is formed, and, at the same time, becomes a symbolist narrative. The details of the real life acquire the meaning of a language of the eternal, and the sacred. The leitmotif images simultaneously get the meaning of concept symbols and mythologems. In the symbolist narrative one and the same name acts as a symbol, in the monomyth – as a mythologem.

Key words: a symbol, myth, archetype, mythologem, narrative, global strategy, local strategy, symbolist novel, and symbolist drama.

**Список публікацій здобувача за темою дисертації,
в яких опубліковано основні наукові результати дослідження:**

Монографія:

Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2015. 336 с.

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Відтворення мовностилістичних особливостей драми М. Метерлінка « L’Intruse » у перекладах Лесі Українки і М. Мінського. *Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка та зарубіжні письменники*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. Вип. 8. С. 242–263.
2. Взаємодія стилістичних тропів у реалізації символістського образу (на матеріалі драми М. Метерлінка « L’Intruse » та її перекладів). *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. № 9. С. 229–234.
3. Символістська функція пейзажу (на матеріалі драми М. Метерлінка « L’Intruse » та її перекладів). *Наукові записки. Серія: Філологічна*. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. Вип. 15. С. 23–27.
4. Бондарук Л. В. Реалізація концепту «ЧАС» засобами символічної мови (на матеріалі роману Марселя Пруста « Combray »). *Наукові записки. Серія: «Філологічна»*. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. Вип. 19. С. 3–8.
5. Лінгвокогнітивний аспект дослідження символу (« A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust). *Наукові праці Кам’янець-Подільського університету ім. Івана Огієнка: Філологічні науки*. Кам’янець-Подільський: ПП «Медобори», 2011. Вип. 26. С. 40–44.
6. Мовно-виразові засоби реалізації мотиву часу в романі Марселя Пруста « Du côté de chez Svann » та його перекладах. *Актуальні проблеми слов’янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. Бердянськ: БДПУ, 2011. Вип. 24. Ч. 2. С. 416–422.

7. Архетипна парадигма символістського художнього тексту (на матеріалі роману Марселя Пруста «Імена країв: імена»). *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ, Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2013. Вип. 43. Ч. 1. С. 153–159.

8. Définition des termes comme une des stratégies de théorie de lecture-compréhension. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. № 25 (274). С. 87–91.

9. Вербальна актуалізація снобізму як соціальної, психологічної та лінгво-поетичної категорії. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. № 6 (331). С. 91–96.

10. Леся Українка і Моріс Метерлінк: концепція символічної мови. *Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка і персоналії епохи*. № 26. Луцьк, 2018. С. 50–59.

11. Рецепція міфології в художній творчості: літературно-історичний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Ужгород. нац. ун-т, 2019. Вип. 7. Т. 2. С. 172–176.

12. Французька міфокритика в літературознавчому аспекті. *Південний архів (філологічні науки)*. № 78. Херсон: Херсон. держ. ун-т, 2019. С. 94–97.

13. Символ у системі суміжних термінів: теоретичне потрактування. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса: Міжнар. гуманіст. ун-т, 2019. № 38. С. 190–193.

14. Поліфункціональність символу: із теорії поглядів. *Філологічні науки*. Полтава: Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка, 2019. № 30. С. 50–52.

15. Методологія міфокритичного дослідження художнього твору (на прикладі епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»). *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Ужгород. нац. ун-т, 2019. № 10. С. 167–171.

16. Інтерпретація міфу в структурі художнього твору (на матеріалі епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»). *Науковий вісник Міжнародного*

гуманітарного університету. Серія: Філологія. Одеса: Міжнар. гуманіт. ун-т, 2019. № 39. С. 122–126.

17. Авторські прийоми відтворення символістського образу в драматичному тексті: Леся Українка / Моріс Метерлінк. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Київ: Вид. дім «Гельветика», 2019. Т. 30 (69). № 3. С. 155–159.

Статті в іноземних періодичних виданнях:

18. Функции архетипов в формировании психологизма романа Марселя Пруста «Имена стран: Имя». *Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. Москва: Изд-во «Международный центр науки и образования», 2012. Ч. II. С. 14–19. (РИНЦ).

19. Миф, архетип, символ как универсальные коды образного мышления (на материале романа Марселя Пруста «Имена стран: имя»). *Язык и культура*. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. С. 15–20. (РИНЦ).

20. Моделювання міфосвіту в символістській драмі (на матеріалі драми М. Метерлінка «Неминуча»). *European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches, proceedings of the 5-th International scientific conference*. Stuttgart (Germany): ORT Publishing, 2013. P. 93–95. (РИНЦ).

21. Домінантні архетипи в символістсько-образній структурі драми М. Метерлінка «Неминуча». *Applied Sciences and technologies in the United States and Europe: common challenges and scientific findings, proceedings of the 2nd International scientific conference*. New York (USA): Cabinet Publishing, 2013. P. 153–157. (РИНЦ).

22. Наратологічний аспект символістського роману (Марсель Пруст). *KELM*. Lublin: Institut Spraw Administracji Publicznej, 2018. № 4 (24). С. 33–42. (Index Copernicus International).

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

23. Леся Українка у світі перекладу (вибрані переклади європейськими мовами): навч. посіб. для студентів спеціалізацій «германські мови та літератури» (англійська мова і література, німецька мова і література), «романські мови та літератури» (французька мова і література, іспанська мова і література), «слов'янські мови та літератури» (польська мова і література, російська мова і література), «прикладна лінгвістика», «українська мова та література» / Укл. О. М. Белих, Л. В. Бондарук, О. А. Вишневська та ін.; упоряд. і відп. ред. Н. О. Данилюк. Київ: Кондор, 2019. 212 с.

24. Бондарук Л. В. Проблеми зіставлення словників оригіналу і перекладів (на матеріалі роману Марселя Пруста «Combray» та його перекладів). *Наукові записки. Філологічні науки*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. Випуск 95 (1). С. 375–378.

25. Бондарук Л. В. «Комбре» як символ іншого світу («У пошуках утраченого часу» Марселя Пруста). *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка*. Житомир, 2011. Вип. 56. С. 42–46.

26. Бондарук Л. В. Вербальна репрезентація концепту «страх»: зіставний аспект (на матеріалі драми М. Maeterlinck «L'Intruse» та її перекладу Лесею Українкою). *Формула компетентності сучасного перекладача*. Київ: НУТУ «КП», 2015. С. 44–47.

ЗМІСТ

ВСТУП	19
 РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ	
ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СИМВОЛУ	30
1.1. Основні напрями дослідження символу	30
1.2. Диференціація термінів як основна стратегія загальної теорії прочитання художнього твору	38
1.2.1. Символ у системі суміжних термінів: літературно-поетичний, лінгвокогнітологічний, психолінгвістичний аспекти	40
1.2.2. Міф, архетип, символ як універсальні коди образного мислення	45
1.2.3. Символ, метафора й алегорія як засоби увиразнення образного мислення	48
1.3. Методики дослідження символу	52
1.4. Міфокритика в історико-літературному аспекті	55
1.5. Наратологічний аспект символістського роману	85
1.6. Символістська драма й наратив	92
Висновки до розділу 1	96
 РОЗДІЛ 2. МІФ ТА АРХЕТИП У СИМВОЛІСТСЬКОМУ НАРАТИВІ	
(епопея Марселя Пруста « À la recherche du temps perdu » («У пошуках утраченого часу»))	99
2.1. Рецепція літературно-художнього новаторства Марселя Пруста	99
2.2. Міфічне в епопеї Марселя Пруста	107
2.3. Біографічна каузальність епопеї	110

2.4. Домінантні символи-концепти як екзистенційні маркери міфічного в епопеї Марселя Пруста	116
2.5. Використання природних міфів у романному наративі	137
2.6. Архетипна парадигма символістського твору	142
Висновки до розділу 2	167

РОЗДІЛ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ ХРОНОТОПУ ЗАСОБАМИ

СИМВОЛІЧНОЇ МОВИ В ЕПОПЕЇ МАРСЕЛЯ ПРУСТА	170
3.1. Антропоцентричність хронотопу та методики його дослідження.....	170
3.2. Побутовий час епопеї	176
3.3. Духовний час	188
3.4. Побутовий простір	193
3.5. Духовний простір	203
Висновки до розділу 3	219

РОЗДІЛ 4. СИМВОЛІСТСЬКА ДРАМА ЯК БАГАТОРІВНЕВА СТРУКТУРА

(на матеріалі драм Моріса Метерлінка)	224
4.1. Символістська драма як особлива форма світовідчуття	224
4.2. Маленькі драми Моріса Метерлінка: концепція символістської драми	228
4.2.1. Творчість Моріса Метерлінка в контексті символізму	228
4.2.2. Рецепція творчості Моріса Метерлінка в Україні	237
4.3. Моделювання міфосвіту в символістській драмі: драма Моріса Метерлінка (Лесі Українки й М. Мінського) «Неминуча»	243
4.3.1. «Страх», «смерть», «хвороба» як основні екзистенційні символи-концепти драми	243
4.3.2. Домінантні архетипи в образній структурі драми	265
4.3.3. Візійна символіка драми	295

4.4. Функціонування символів у ремарках і діалогах символістської драми (п'єси Моріса Метерлінка)	327
Висновки до розділу 4	337
 ВИСНОВКИ	 340
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	349
ДОДАТКИ.....	395

ВСТУП

Актуальність дослідження. Необхідність дослідження символу зумовлена декількома чинниками. По-перше, студіювання символізму як концептуального напрямку модернізму та як абстрактної моделі потребує конкретизації фактологічним матеріалом. По-друге, дослідження символу як універсального засобу зображення дійсності в інтердисциплінарному аспекті дасть можливість усвідомити істотні особливості символізму як напрямку та символу як стилетвірного засобу. По-третє, вивчення символізму у творах різних жанрів, зокрема в романі й драмі, нагальне, оскільки він більшою мірою проаналізований у поезії, а в окремих жанрах – недостатньо чи принагідно. По-четверте, дослідження символу як категорії художньої комунікації актуальне, оскільки його багатозначність потребує сприйняття літературного твору із врахуванням культурного середовища та історичної епохи задля уникнення труднощів рецепції, неадекватного прочитання.

Символ вивчають протягом тисячоліть науковці різних галузей. Під час вирішення будь-яких питань, пов'язаних із символом, потрібно враховувати його численні дискурси. Можна виокремити (із певною умовністю, неминучою в процесі класифікації широкого й різноманітного матеріалу) основні напрями дослідження символу, як-от: філософсько-теологічний (Платон, Арістотель, Св. Августин, Е. Гартман, Г. Гегель, І. Кант, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон та ін.); семіотичний (Ф. де Соссюр, Ч. Пірс, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман й ін.); міфопоетичний (Ж. Дюран, Г. Башляр, М. Еліаде, Є. Мелетинський, А. Хансен-Льове та ін.); лінгвофілософський (Е. Кассіер, М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, Г. Гуссерль, О. Лосєв, М. Мамардашвілі, П. Серіо й ін.); лінгвокогнітивний, за О. Потебнею та В. Гумбольдтом; психоаналітичний (Ж. Піаже, Дж. Серль, Р. Солсо, З. Фройд, Е. Фромм, К.-Г. Юнг та ін.); теоретико-літературний (Й. Гете, Ф. Шеллінг, С. Аверинцев, М. Бахтін, Р. Мних й ін.).

У 70-ті роки XX ст. І. Евен-Зохар, спираючись на дослідження М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Ю. Тинянова та Р. Якобсона, запропонував теорію «полісистемності» (термін Ю. Тинянова), в основу якої покладено концепцію гетерогенності, згідно з якою система повинна розгортатися не лише як статична синхронія, але і як динамічна поліхронія.

Літературна система – це гетерогенні відносини між різними видами діяльності, не лише літературними. Отже, література виходить за свої рамки та стає частиною ширшої культурної полісистеми, яка не обмежується кордонами культури одного народу. Відтак можна говорити про макролітературу й макрокультуру полісистем, які взаємодіють між собою. Разом із появою численних постструктуралістських (водночас постмодерністських) студій щодо взаємозв'язків різних аспектів культури все більшої актуальності набуває вивчення надконструкцій (металітература, метатекст, металінгвістика тощо). У світлі цих студій потребують суттєвого переосмислення всі дослідження таких масштабних явищ, як стиль епохи. Зокрема, це стосується такого явища кінця XIX – початку XX століття, як символізм. Науковий інтерес до нього не знижується. З одного боку, активізація сучасних пострадянських студій пояснюється історико-культурною мотивацією (заборона на неупереджене вивчення явищ модернізму в радянський період), з іншого – поглибленим дослідженням творчості повернених митців, які так чи інакше стосуються явищ модернізму, що вимагає на певному етапі їх стильової ідентифікації. У цьому разі залучається наукова література історичного періоду, до якого належить письменник, дискусійна, контрверсійна, переважно гіпотетична. З'являються поняття й терміни зі словника давно минулої епохи, механічно вводяться в сучасний науковий словник, що не завжди сприяє науково виваженій оцінці твору чи творчості досліджуваного автора.

Проблема стильової ідентифікації текстів залишається найбільш гострою й дискусійною в сучасному українському літературознавстві. Але не можна стверджувати, що для західноєвропейського літературознавства дослідження стилів модернізму втратило актуальність. В епіцентрі науки так само, як і

століття тому, перебувають бароко, романтизм, реалізм, стилі модернізму, не зменшується кількість концепцій. Проблема в тому, що «висока» теорія далеко не завжди залучається під час дослідження творчості конкретних авторів. Історико-літературне наповнення явищ модернізму (список авторів, «прописаних» в історії того чи іншого угруповання) домінує й визначає підходи. Яскравий приклад історико-літературних упереджень – переконання, що в німецькій літературі не було сюрреалізму, а у французькій – експресіонізму. Лише в останні десятиліття з'явилися праці, які руйнують цей стереотип і дають змогу переосмислювати творчість конкретних авторів (побачити сюрреалізм у Ф. Кафки чи експресіонізм в А. Барбюса).

Досить складною є ситуація з осмисленням творчості Марселя Пруста як приналежного до символізму чи імпресіонізму. З одного боку, це реальний контекст життя й творчості автора (символізм та імпресіонізм перебували в полі зору письменника й не могли не впливати на нього), з іншого – відстороненість, демонстративна «не-участь» Пруста в організаціях під певними гаслами ставить під сумнів масштаби цього впливу. Безперечно центральне місце Пруста в переході французької літератури від традиційного реалістичного роману до роману модерністського, а відтак його творчість досліджують у багатьох аспектах. Водночас полемічними залишаються питання жанрового визначення епопеї «У пошуках утраченого часу» (роман у книгах, роман-епопея, суб'єктивна епопея, цикл романів); немає спільної думки щодо співвідношення жанр/стиль.

Більш певне місце в явищі великого стилю епохи – символізму – посідає Моріс Метерлінк, оскільки його рання драматургія стоїть біля витоків символістського театру й символістської драматургії. Але при цьому найбільш не визначеним питанням залишається роль символу в текстах письменника. Ніби усталилася думка, що в символістській драмі все символічне, але як саме видозмінюється функція символу (мовний образ, який повинен «передаватися» мовою театру) в контексті драматичного жанру – питання, що й досі є актуальним. Про це свідчить і стаття про символізм у «Словнику театру»

П. Паві: «Літературна течія кінця XIX ст. під назвою “символізм” допомогла узагальнити поняття символу, перетворивши його в код реальності. Символізм намагався “одягнутися в ідею неіснуючої форми” (Жан Мореас). Низка драматургів (Метерлінк, Вагнер, Ібсен, Гофмансталь, Еліот, Йєтс, Стрінберг, Песоа й Клодель) вдавалися до символів для вигадування самодостатнього мовлення» [317, с. 395].

Символістський театр, ціла епоха, котра вплинула на драматургію, театральне мистецтво, мову театру, явище, наповнене уславленими іменами й високохудожніми творами, сучасним театрознавцем тлумачиться як літературно-театральний епізод, коли численні автори вдавалися до символів. Насправді не існує митця чи мовця, який би не застосовував символи, оскільки мова символічна за суттю та в процесі мовлення продукує символи. Символізм зародився в літературній творчості за законами формування літературного художнього стилю; у драматургії й театрі мова символів мусила сформуватися заново. Уведення в драму, а згодом у театр мови символів – дуже складний етап, плідний для цілої культури.

Загалом зв'язок символу із символізмом такий, здавалося, незаперечний: чим ближче до нашого часу, тим більш розмивається як об'єкт окремих студій. І це простежуємо на тлі збільшення досліджень теорії символу різними гуманітарними науками. Важливе місце символу в культурологічних, семіотичних, етнологічних, психоаналітичних розвідках, як не парадоксально, не посилює якість літературознавчих досліджень у царині індивідуального стилю. Так і не сформувалися такі давні філологічні методології, як алегореза, символогеза, метафорогеза (про перші два підходи у вивченні Біблії в середньовічній герменевтиці нагадують праці З. Лановик; за аналогією до них третє поняття пропонує М. Моклиця).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано в рамках науково-дослідної теми «Модернізм в українській та європейській літературі XX століття» на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені

Лесі Українки, а також наукової теми «Леся Українка і персоналії літературного процесу в Україні кінця XIX – початку XX століття» (номер державної реєстрації НДР 0118U001093).

Мета дисертаційної праці – дослідження структуротвірної ролі та особливостей функціонування символу як універсального засобу літературної полісистеми на всіх текстових рівнях символістського наративу; на матеріалі творчості Марселя Пруста й Моріса Метерлінка спроба показати, як саме символ у якості домінантного образу в ієрархії засобів творить однойменний стиль, впливає на всю образну систему твору.

Поставлена мета передбачає виконання таких **завдань**:

- усебічно диференціювати поняття символу з огляду на стан його вивчення в різних гуманітарних науках;
- позиціонувати символ у системі мовних образів літературного твору;
- дослідити символ як явище художньої комунікації, що визначає принципи й стратегію організації наративу, впливає на літературно-естетичне та когнітивне сприйняття твору в певному історично-культурному контексті;
- категоризувати поняття «символістський наратив» із проєкцією на жанрові форми роману й драми;
- виокремити корпус символів-концептів епопеї М. Пруста «У пошуках утраченого часу», простежити їх розгортання від побутової деталі до мотиву, від мікро- до макрорівня;
- на матеріалі епопеї відстежити індивідуально-авторські особливості використання символу в русі від наративу до мономіфу;
- здійснити декодування, інвентаризацію та ідентифікацію основних архетипів і відповідних міфологем епопеї М. Пруста як категорій символічної образної мови, смислового та моделювального ядра символістського твору;
- дослідити роль символу в драматургічному наративі творів М. Метерлінка як драм для читання й сценічного втілення;

- розробити методологію аналізу символістського твору на мікро- та макрорівнях великоформатного символістського суперлативного роману (Пруст) і малоформатної символістської драми (Метерлінк);
- показати домінантну роль символу у формуванні індивідуально-авторської версії символістського стилю у творчості М. Пруста;
- виявити специфіку символічного мовлення в драматургічному наративі М. Метерлінка.

Об’єкт дослідження – символістський роман («У пошуках утраченого часу М. Пруста) і символістська драма (маленькі драми М. Метерлінка) як багаторівнева цілість.

Предмет – символ у структурі символістського наративу; стилістичні функції символу на наративному, міфологічному, архетипному рівнях.

Методологію дослідження зумовило розуміння символу як багатофункціонального універсального засобу відображення дійсності, який, завдяки авторові, конденсується та аплікується в художньому творі; завдяки дискурсу транслюється реципієнтові, а відтак має вихід у міжкультурний контекст. Концепція, мета й завдання визначили міждисциплінарний підхід до дослідження символу – літературознавчий, філософський, культурологічний, лінгвістичний, психологічний. Символ як теоретичне поняття потребує низки апробованих методів, як-от: метод синхронічно-діахронічного виокремлення уявного (Ж. Дюран), метод «систематичної» критики (Н. Фрай), метод партиципації (співпричетності) (Л. Леві-Брюль), метод виокремлення трьохелементності семіологічної системи (Р. Барт), концептологічний аналіз (Х. Ортега-і-Гассет), метод «логіки мовних актів» (Дж. Серль та П. Вандервекен).

Міфокритичний (Дж. Фрезер, Н. Фрай, Є. Мелетинський, В. Пропп, А. Хансен-Льове, М. Еліаде, В. Топоров) й архетипний аналізи тексту (К. Г. Юнг, Е. Фромм, Г. Башляр, Ж. Дюран) необхідні для виявлення зв’язків мікро- та макрорівнів художньої цілості. Міф в образній структурі творчості вивчають сучасні українські науковці, зокрема такі, як О. Бондарева,

Ю. Вишницька, Г. Грабович, О. Забужко, І. Зварич, М. Лановик, Т. Мейзерська, Л. Плющ, Я. Поліщук, Л. Скупейко, Н. Слухай (Молотаєва) й ін. І методологічну, і теоретичну базу дослідження становлять праці з наратології Р. Барта, Е. Бенвеніста, К. Бремена, М. Бютора, М. Бахтіна, Т. Ван-Дейка, А. Греймаса, У. Еко, Ж. Женетта, Ж. Жено, Ю. Лотмана, В. Проппа, П. Рікера, Ц. Тодорова, В. Тюпи, В. Шміда; сучасних українських учених Н. Астрахан, І. Бехти, К. Коваленко, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші, О. Ткачука та ін. Наратологічний аналіз визначив цілісне бачення досліджуваних текстів, дав змогу встановити роль символу в системі наративних прийомів і засобів. Бінарний архетипний аналіз (К. Леві-Строс) потрібний для структуризації наративу; герменевтичний (Г. Г. Гадамер, Г. Р. Курціус, Н. Фрай, З. Лановик) підхід спрацьовує на тих частинах тексту, які вимагають декодування на рівні глибоких дискурсів; теорію рецептивної естетики (Р. Маліфан, Л. Мюре, Е. Рогова-Шово Ж. Шово, Г. Яус) використано для диференціації символічних значень тексту. Психоаналітичний метод (З. Фройд, Е. Фромм, Ж. Лакан, Н. Зборовська, М. Моклиця й ін.) із залученням традиційного біографічного підходу уможливив акцентування на особливостях процесу творчості, аспектах, важливих у процесі народження символістського наративу. Для розуміння творчості М. Пруста та М. Метерлінка основним орієнтиром стали наукові розвідки Р. Барта, М. Бютора, Ж. Дельоза, С. Дубровські, П. Зіма, Ю. Крістєвої, М. Мамардашвілі, Ж. Пуле, Ж.-П. Рішара й ін.

Значну кількість праць українських учених залучено в процесі роботи над матеріалом та включено в її теоретико-методологічну базу: теоретичні й історико-літературні дослідження модернізму (А. Білої, Т. Гундорової, М. Моклиці, С. Павличко, Б. Рубчака, Я. Поліщука), представників теорії роману (Н. Бернадської, Т. Бовсунівської, Н. Копистянської), теорії драми (О. Бондарєвої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, О. Вісич, О. Когут, Н. Малютіної, Т. Свербілової, С. Хороба, М. Шаповал). Українські студії стосовно французької літератури ХХ ст. Г. Драненко, С. Криворучко, Д. Наливайка,

Ю. Павленко дали змогу проаналізувати творчість досліджуваних авторів у ширшому історико-літературному контексті.

Наукова новизна одержаних результатів: *уперше* показано роль символу як структуризатора символістського наративу, що простежується від мікро- до макрорівня тексту й формує цілісність твору; *уперше* поєднано міфокритичний, архетипний, структуралістський, психоаналітичний методи під час вивчення ролі символу в структурі наративу; показано доцільність символічного аналізу великих прозових і драматургічних творів; запропоновано концепцію символу як домінантного елементу символічного мовлення, котрий виявляє себе на поетичному, лінгвостилістичному, міфологічному та архетипному рівнях; символ досліджено на метакритичному рівні як сегмент літературної полісистеми; продемонстровано взаємозв'язок символічного мовлення з моделюванням мономіфу; запропоновано авторську дефініцію символістського наративу: це розповідь про життя героя як шляху до істини між профанним і сакральним світами (мономіф), подана символічною мовою, коли майже всі деталі реального часу й простору вказують на існування ідеального часу та простору; запропоновано дефініцію символістського наративу в драмі: це показ найбільш драматичного фрагмента історії героя чи героїв, зіткнення профанного й сакрального світів у межовій екзистенційній ситуації, коли сценічні деталі мовою символів творять містичну атмосферу шляху до істини; *уперше* творчість М. Пруста та М. Метерлінка розглянуто крізь концепт символу, окреслено й охарактеризовано структуру «символістський роман», доведено доцільність такої ідентифікації щодо епопеї М. Пруста «У пошуках утраченого часу»; в основі драматичного твору М. Метерлінка виявлено символістський наратив, структурований як мономіф; запропоновано авторську інтерпретацію творів класиків французького символізму, ґрунтовану на детальному аналізі мікро- та макрорівнів тексту.

Теоретичні здобутки праці полягають у тому, що на основі новітніх підходів до аналізу художнього твору створено концепцію символу, яка дає змогу виявляти його парадигматичні й синтагматичні функції у формуванні

цілісності символістського наративу; теоретично обґрунтовано художній символ як поліфункціональний, універсальний, інтелектуальний засіб кодування абстрактної мисленнєвої рецепції, вираження індивідуально-авторської та національної картин світу; запропоновано авторські дефініції понять «символ», «символістський наратив», «символістський наратив у драмі», «мономіф», «міфологема».

Практичне значення дисертації визначається тим, що її результати можуть бути використані в процесі підготовки лекцій та проведення семінарів із курсів літературознавства, літератури Франції, когнітивної лінгвістики, психолінгвістики, перекладознавства, аналізу тексту; у спецкурсах із проблем символізму, функцій символічного в художньому творі; у дослідженні символістського твору як особливої форми світовідчуття; у роботах, що безпосередньо стосуються творчості М. Пруста та М. Метерлінка; у науково-дослідній роботі студентів, аспірантів і молодих науковців, під час написання ними дипломних, магістерських робіт, укладання підручників чи навчальних посібників з указаних вище дисциплін.

Особистий внесок здобувача. У дисертації представлено самостійні літературознавчі теоретичні узагальнення. Основні особисті здобутки оприлюднено в одній монографії, наукових статтях і виступах на конференціях. Усі праці виконано здобувачем самостійно й одноосібно. Використання наукових розвідок інших авторів супроводжено відповідними посиланнями.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорено й схвалено на засіданнях кафедри теорії літератури і зарубіжної літератури факультету філології та журналістики, на кафедрі романських мов та інтерлінгвістики факультету іноземної філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Результати дисертаційної праці виголошено на щорічних університетських фестивалях науки впродовж 2010–2020 рр., а також на міжнародних: IV Міжнародній науково-практичній конференції «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (Острог, 2010); V Міжнародній науково-практичній конференції

«Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (Острог, 2011); «Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур і європейський контекст» (Луцьк, 2011); IV Міжнародній науковій конференції «Іноземна філологія у XXI столітті» (Запоріжжя, 2011); «Стан і перспективи лінгвістики фахових мов та термінознавства в Україні» (Чернівці, 2011); VI Міжнародній науковій конференції «Пріоритети германського та романського мовознавства» (Луцьк, 2012); «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (Київ, 2012); II Міжнародній науковій конференції «Взаємодія етнічних і планованих мов у контексті європейської інтеграції» (Луцьк, 2013); V Міжнародній науковій конференції «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches» (Європейські прикладні науки: сучасні підходи в наукових дослідженнях) (Штутгарт, Німеччина, 2013); II Міжнародній науковій конференції «Applied Sciences and technologies in the United States and Europe: common challenges and scientific findings» (Прикладні науки і технології в США та Європі) (Нью-Йорк, 2013); VI Міжнародній науково-методичній конференції «Формула компетентності сучасного перекладача» (Київ, 2015); I Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» (Харків, 2015); I Міжнародній науково-практичній конференції «Розвиток іншомовної компетентності: методичні, психологічні, лінгвістичні аспекти» (Тернопіль, 2015); IX Міжнародній науково-практичній конференції «Пріоритети германського та романського мовознавства» (Луцьк, 2015); II Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Горизонт очікування»))» (Харків, 2016); X Міжнародній конференції «Пріоритети германського і романського мовознавства» (Луцьк, 2016); X Міжнародних Чичерінських читаннях «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття» (Львів, 2017); Colloque internationale «La dimension culturelle en Didactique, en Littérature et en Sciences du langage» (M'Sila, Algérie, 2017); Міжнародній міждисциплінарній науково-практичній конференції «Текст у

медіакультурному просторі» (Івано-Франківськ, 2018); XII Міжнародній науковій конференції «Пріоритети германської та романської філології (Луцьк, 2018); I Міжнародному науково-практичному конгресі з канадознавства «Україна – Канада» (Луцьк, 2018); *всеукраїнських конференціях та наукових семінарах*: Бахтінських читаннях (присвячені 115-річчю М. Бахтіна) (Бердянськ, 2010); Науковому семінарі «L'enseignement de la littérature à l'Université : Un parcours didactique» (Київ, 2010); Науковому семінарі «(Re)Naissance du texte» (Київ, 2011); Всеукраїнській науковій конференції пам'яті доктора філологічних наук, професора Д.І. Квеселевича «Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу» (Житомир, 2011); Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 2012); Науковій конференції «Мова і вірш» (Луцьк, 2013); Науково-практичній конференції «Формування іншомовної комунікативної компетентності як складова процесів глобалізації та взаємозближення національних культур» (Луцьк, 2017).

Публікації. За темою дисертації опубліковано одноосібну монографію «Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк» (Луцьк, 2015), 22 наукові статті, із яких 17 – у фахових наукових виданнях за переліком МОН України, 5 – у закордонних виданнях, а також 4 додаткові публікації.

Обсяг і структура. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел (604 позиції), анотацій українською й англійською мовами. Повний обсяг дисертації становить 404 сторінки, із них 348 – основний текст.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СИМВОЛУ

1.1. Основні напрями дослідження символу

Стрімкий розвиток вітчизняного літературознавства та його інтеграція в західноєвропейський культурний простір спричинили потребу реінтерпретації літературних напрямів, зокрема символізму, оскільки на сьогодні загальновизнаного визначення символізму і його основного чинника – символу – ще не існує. Це зумовлено тим, що поняття *символ* трактують у міждисциплінарному аспекті: у філософії, логіці, математиці, психології, лінгвістиці, літературознавстві, культурології, історії, етнографії, релігієзнавстві. Кожна галузь підпорядковує термін власній специфіці, не завжди узгоджуючи його використання за межами дисципліни, а також тим, що символ розвивається стільки, скільки й саме людство, набуваючи нових форм, функцій і, власне, нових визначень, які або доповнюють одне одне, або повністю заперечують. Настав час, узагальнивши здобутки різних наук, максимально сконцентруватися на літературознавчому напрямі, зробити вчення про символ ефективним методом дослідження тексту. Сьогоднішня ситуація в науці актуалізує проблему вибору методів вивчення. На думку Е. Касперського, «ефективність методу є частковою й локальною, а не універсальною. Ця істина повинна йти в парі з усвідомленням закладених у методі обмежень і недоглядів. Саме ця частковість (і якоюсь мірою умовність) конкретного методу обґрунтовує потребу методологічного плюралізму. У сфері літературознавства він особливо бажаний. Багатоманіття і різноманітність методів уможливають багатоманіття і різноманітність пізнавальних “прочитань” літератури, розширюють і поглиблюють розуміння текстів» [207, с. 36]. Розуміння обмежень будь-якого методу треба екстраполювати на «позалітературне» походження багатьох методів, а натомість розвивати традиційно філологічні методи дослідження.

Трактуючи символ як фундаментальну різноаспектну категорію та найважливіші концепції стосовно його визначення, маємо враховувати парадигму, у якій формувалося те чи інше розуміння символу.

Насамперед це поняття належить філософії, починаючи з давньогрецької (Платон, Арістотель) і продовжуючи в усіх етапах розвитку європейської філософської думки (Св. Августин, Е. Гартман, Г. Гегель, І. Кант, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон й ін.). Основоположник філософського напрямку в дослідженні символу – німецький учений Ернст Кассіерер, який узагальнив досвід попередників і створив теорію «символічних форм». Згідно з нею, символ трактуємо як символічну форму, як засіб моделювання дійсності та людської розумової й культурної діяльності. Основна теза Е. Кассієра: «Символ – ключ до природи людини». Філософ вважав, що людина настільки занурена в лінгвістичні форми, що не може нічого бачити й знати без утручання символізму [210, с. 73]. Філософське трактування символу значною мірою теологічне, зважаючи на його глибокий середньовічний дискурс та укоріненість у герменевтику. Власне, наукове осмислення символу як категорії, що охоплює людське буття і його стосунок до вищого божественного світу, розпочалося саме в герменевтиці. Як зазначає український біблієзнавець З. Лановик, «...символічна парадигма є одним із найголовніших художньо-образних шарів біблійної імагології, що сягає меж метатекстуального дискурсу. Біблійна символіка може вважатися певним шифром чи алфавітом розуміння природи біблійної образності: вона розкриває можливість духовного прочитання історичних картин чи буденних реалій життя» [246, с. 504]. Таке символічне прочитання історії й природи є процесом формування словника символів, які поступово стають мовою про божественне. Для того щоб прозирати духовний вимір профанного світу, за кожним предметом чи явищем треба навчитися бачити вічність, величний задум Творця, сприймати мову символів як дар, даний людині для того, аби вона підносилася до божественного виміру світу. Теологічне розуміння символу закріпили романтики: воно стало органічною часткою філософії символу, яка сформувалась у класичному німецькому

ідеалізмі й була підхоплена митцями (Ф. Шиллер, Й. Гете). Саме в надрах філософії сформувалося те розуміння символу, яке в символізмі названо «філософією символу». За активізацією символу в мовленні завжди приховані світоглядні питання, пов'язані з духовними пошуками, із сенсом життя. Символ розміщується на межі між буденним (реальним, тлінним, недосконалим) і піднесеним (містичним, вічним, ідеальним) світами. Його формування в якості мовного образу з невичерпною кількістю значень якраз і пояснюється глибоким філософським змістом.

Семіотичний напрям належить філософії мови й був так само започаткований у XIX ст. (Ф. де Соссюр, В. Гумбольдт, О. Потебня), згодом поглиблений у працях структуралістів (Р. Барт, Ю. Крістева, У. Еко, Ю. Лотман, Ч. Пірс, В. Топоров та ін.) і, зрештою, у другій половині XX століття став органічною частиною семіотики. Семіотичне розуміння символу ґрунтується на тісному зв'язку означення й означуваного, на знаковій природі символу та дослідженні символу через знак, котрий не відображає дійсність, а вказує на певну модель дійсності [367, с. 128]. Роз'яснюючи різницю між знаком і символом, С. Аверинцев зазначив: «Якщо для чисто утилітарної знакової системи полісемія є лише беззмістовною перешкодою, то символ тим більше змістовний, чим більше багатозначний» [4, с. 154]. Дослідження знакових систем, утилітарне за своєю природою, вплинуло на розвиток сучасної інформаційної епохи, дало змогу відкрити нові можливості такої універсальної й глобальної знакової системи, як мова.

На думку Ж. Дериди, «щойно знак з'являється на поверхні, він починає повторюватися. Без цього він не був би знаком, він не був би тим, чим він є, тобто цією нетотожністю собі, яка регулярно відсилає до тотожного. Тобто до іншого знака, який теж народжується для того, щоб ділитися» [151, с. 595]. Така здатність знака сприяє закріпленню усталених, навіть твердих значень, що дає змогу формувати знакові системи для чітко визначеної суспільної чи комунікативної функції. Хоча знак народжується так само, як символ, у процесі мовлення ці поняття утворюють антитетику за лінією однозначності/

багатозначність. Щось подібне відбувається між символом та алегорією, про що йтиметься далі.

Міфокритичний напрям (Е. Тайлор, Дж. Фрезер, Н. Фрай, Є. Мелетинський, А. Хансен-Льове, М. Еліаде та ін.) зародився так само в ХІХ столітті в працях дослідників фольклору, які відкривали національні міфології й пов'язане з ними образне мовлення. Міфокритика характеризує символ із теологічних позицій, але вже не християнських, як у герменевтиці, а з позицій розуміння структури первісних архаїчних вірувань, згідно з якими міф відображає первісно цілісну картину світу, відображення якої ми знаходимо в містичних образах. В архаїчних спільнотах, як показав М. Еліаде, формується «космічний символізм»: «Отже, ми маємо справу з послідовністю релігійних концепцій і картин світу, що подібні між собою і вкладаються в одну систему, яку можна назвати “системою Світу” традиційних суспільств: а) священне місце є розривом в однорідному просторі; б) символом цього розриву є “отвір”, який дозволяє перейти з одного космічного рівня на інший (з Неба на Землю і навпаки – з Землі в нижній світ); в) сполучення з Небом виражається у всіх культурах через певну кількість картин, пов'язаних з *Axis mundi*: стовп (пор. *universalis columna*), сходи (сходи Якова), гора, дерево, ліана тощо; навколо цієї осі розташований Світ (“наш світ”), і тому ця вісь міститься “всередині”, “в пупі Землі”, вона – центр Світу... Звідси випливає, що будь-яка будівля чи предмет мають за взірць космологію» [162, с. 21].

За словами А. Хансен-Льове, своєрідність трактування символу залежить від особливостей світосприймання. Усі мовні знаки й тексти репрезентують предметний світ, <...>якщо їх використовують необізнано, лише візіонерові дано можливість відчутти «першообраз» їх абсолютного еквівалента [471, с. 7–9]. Як зауважила Н. Астрахан, «міф і символ як поняття, що обґрунтовуються у зв'язку із науковим осягненням феномену міфу, перетворюються на універсальні для гуманітаристики категорії в умовах реміфологізації, що розгортається у ХХ столітті. На початку ХХІ століття вони розкривають свій практично необмежений значеннєвий потенціал, важливий в контексті

проблеми синтезу гуманітарного знання з метою цілісного осягнення буття людини і світу, несуть в собі можливість нової актуалізації на наступних етапах розгортання пізнання, входження у принципово нові парадигми мислення, створення універсальної мови духовної культури» [23, с. 66]. Таке проникнення символу в усі сфери культури свідчить, з одного боку, про важливість й універсалізм цього поняття, а з іншого – накладає додаткові зобов'язання на літературознавчі дослідження символу, пов'язані з необхідністю розмежування методологій за чітко визначеними функціями, адже далеко не завжди методологія, ефективна в одній галузі, може бути такою самою в іншій.

Лінгвофілософський напрям (Е. Кассіер, М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, Г. Е. Гуссерль, К. Леві-Стросс, А. Лосєв, М. Мамардашвілі, П. Серіо та ін.) визначає символ як соціально-культурний знак, який відображає певну ідею, яка сприймається інтуїтивно й не виражається вербально [255, с. 117]. На думку О. Потебні, символ есплікується через слово, яке відображає не всі його значення, а лише одне, що є найважливішим, ... і тільки за допомогою мови можна впорядкувати символи [346, с. 285]. О. Чичерін у статті «Учення О. О. Потебні про літературний стиль», розвиваючи його думку, називав «внутрішню форму слова» естетичною категорією й зазначив: «Тому вірне розуміння стилю полягає в тому, щоб розкрити характерні властивості використання слів, зокрема епітетів, показати зв'язок цих мікроорганізмів з особливостями синтаксичної будови, в одному і другому побачити той спосіб мислення, який створює образи, звідси – природний підхід до композиції і розкриття внутрішньої форми – “поєми”. Тоді в стилі виявляється жива мускулатура, що добуває і пояснює ідеї» [487, с. 298].

Загалом цей підхід оформився у XX столітті внаслідок розвитку філософії мови й усвідомлення її значення для розвитку цивілізації. Багато думок про потужний філософський потенціал символу належать М. Гайдеггеру, Г. Гадамеру, О. Лосєву, іншим філософам, які, ураховуючи досвід герменевтики, зосереджувалися на мовному рівні думання. Як зазначав Г. Башляр, «буття Слова – лише форма загального буття. <...> У бутті Слова завжди є буття

власного буття; Слово “висловлює”. Буття цього висловлювання є лише делегованою формою буття, “модусом” людини, яка говорить. <...> мова образів, як і мова поетів, являє собою таке сильне Панування мови, що вона не потребує жодних пояснень» [42, с. 32].

Лінгвофілософський напрям вивчення на сьогодні є розгалуженням підходів, серед яких виділяється лінгвокогнітивний.

Психоаналітичний напрям (З. Фройд, Е. Фромм, Дж. Серль, Р. Солсо, К. Г. Юнг та ін.) зацентровано на внутрішні приховані переживання людини. За словами З. Фрейда, символ – це «таємний код», якому належить функція замаскувати суть прихованого бажання, а тлумачення несвідомого – його розшифровка [44, с. 56]. Не менш відома формула Фрейда засвідчує, що сни – це символи несвідомого. Отже, за аналогією до межі між профаним і сакральним, символи розміщуються на межі між свідомим та несвідомим, а несвідоме наділяється здатністю промовляти до свідомості саме мовою символів, образів, які натякають на ті аспекти внутрішнього життя, які розум («цензор») відмовляється визнати. Психологічні інтенції символів не можна не враховувати під час аналізу й інтерпретації літературного твору.

Літературно-художній підхід до розуміння символу, на нашу думку, універсальний, оскільки трактування цього поняття з літературно-художніх позицій потребує знань усіх попередніх підходів. «Смисл і структура символу багатопланові й розраховані на активну внутрішню роботу під час сприйняття. <...> При цьому ці смисли не тільки рівною мірою присутні у внутрішній структурі твору, але й переливаються один в одного <...> Смисл символу об'єктивно реалізовує себе не як даність, а як динамічна тенденція: він не даний, а заданий. Цей смисл, строго кажучи, не можна *роз'яснити*, зводячи до однозначної логічної формули, а можна лише *пояснити*, зіставляючи його з подальшими символічними зчепленнями, які підведуть до більшої раціональної ясності, але не досягнуть чистих понять» [4, с. 155]. На думку О. Червінської, «символічна форма парадоксальним чином згодом долає свою програмну герметичність, починає жити самотійним життям в інших вимірах. Її зміст і

призначення можуть з часом виявитися функціонально відмінними, якщо не протилежними, що передбачити й вирахувати практично неможливо. Рецептивний ресурс символу, таким чином, вписується в коло нескінченних величин» [479, с. 187].

Отже, аналізуючи текст як систему, маємо враховувати те, що символічні засоби вагомі, якщо не головні, компоненти комунікативного процесу [83, с. 51].

Урахування такого семантичного наповнення символу особливо важливе під час рецепції художнього твору, оскільки саме через текст символ виявляє свою багатозначність й асоціативні зв'язки, які можуть бути не помічені або які зовсім утратив із поля зору інтерпретатор. Окрім того, автор не завжди відразу та в повному значенні представляє нам той чи інший символ, його смислові нюанси можна знаходити поступово, за потреби, згідно з його функціональною роллю.

Інтеграція вітчизняного літературознавства в міжнародний простір зумовила реінтерпретацію й сучасних творів, і класичних у міждисциплінарному аспекті, оскільки саме художні твори відображають усі зміни в соціальному, побутовому, культурному, ідейному, емоційному аспектах людської мисленнєвої діяльності, впливають на моделювання індивідуальної, національної, загальнолюдської картин світу, формують поведінкові стереотипи чи, навпаки, їх ламають, пропонуючи певні духовні цінності.

Особливе місце посідає символ як універсальний засіб моделювання символічної картини світу. Однак символ – це конкретний засіб абстрактного мислення, що сам може бути і конкретним, і абстрактним. Завдяки своїм функціональним властивостям, він може передавати певну ідею, яка доступна майже всім реципієнтам. Повнота осягнення його смислу залежить від багатьох чинників: життєвого досвіду, мотивованості, запасу фонових та культурологічних знань. Більше того, незважаючи на універсальність символу, майже завжди кількість прочитань символічного тексту викликає таку саму кількість індивідуально-різnobічних інтерпретацій.

Якщо універсальні символи майже тотожні в сприйнятті, то національні, індивідуальні потребують спеціального дослідження. У художньому символістському творі автор не спрощує ідею до рівня символу, а навпаки – за допомогою символу кодує складну абстрактну ідею для того, щоб читач отримав естетичну насолоду, розкриваючи крок за кроком потаємний смисл. Якою б конкретно не була зовнішня форма символу, він завжди є багатозначним і поліфункціональним за змістом, що зумовлює його дослідження в синтагматико-парадигматичному аспектах, у синхронічно-діахронічних зв'язках.

Адекватне авторській настанові прочитання тексту, зокрема символістського, – це процес декодування символів, виявлення зв'язків, які утворюються навколо нього, узагальнення ролі символічної мови, ідентифікація стилю.

Ніколи символ не наділявся такими поліфункціональними властивостями, як у період модернізму та його основного напрямку – символізму. За словами К. Г. Юнга, саме письменники-символісти здійснили піднесення символу до рівня екзистенціалу, екзистенційної символізації, екзистенційно-символічного бачення. Екзистенційні символи набули дієвого значення, стали пронизувати численні художні твори й виконувати в них незвичні функції – розкриття сутності людського існування, пошук сенсу життя та власного призначення, формування системи моральних цінностей. Екзистенційні символи розкривали й формували новий спосіб сприйняття дійсності як самим автором, так і, відповідно, його персонажами. Потреба врахування внутрішніх відчуттів героїв зумовила психологічний підхід до вивчення екзистенційних символів, тобто тих психологічних змін, яких зазнають персонажі впродовж твору.

У такому аспекті письменники-символісти надають особливого значення символам, докладно осмислюють драматичну владу об'єктивної дійсності над людиною, бажання звільнитися від цієї влади й пізнати її, а отже, пізнати себе в ній.

1.2. Диференціація термінів як основна стратегія загальної теорії прочитання художнього твору

Для того щоб зрозуміти текст у всій повноті його задуму, структурувати процес прочитання й аналізу, потрібно передбачати мотивацію читача та самі механізми прочитання. Прочитання тексту – це процес інтеракції не лише на рівні автор–читач, а й на рівні використання навичок писемного мовлення, лінгвістичної й культурної компетенції. Стати читачем – це, насамперед, бути пошукувачем смислу та пошукувачем декодування, тобто вміти розрізняти смисл тексту й зміст тексту. За Ж. Шово (G. Chauveau) та Е. Рогова-Шово (E. Rogovas-Chauveau), прочитання тексту задля зрозуміння його смислу передбачає чотири основні операції: 1) перцептивні операції на рівні графем; 2) сприйняття лексичних одиниць; 3) синтаксично-когнітивні операції; 4) семантичні визначення. Прочитання й розуміння тексту – це складна когнітивна діяльність, яка включає численні розумові операції [532, с. 23–30].

У таких двох аспектах дослідники тексту пропонують свої теорії прочитання тексту, моделі поведінкової реакції та стратегії «справжнього читача» (de « vrai lecteur »). Найпростіше визначення терміна «читання», яке на сьогодні активно вживають дослідники тексту: читати – це розуміти, хоча таке визначення прийнятне не для всіх. Так, Ж. Шово й Е. Рогова-Шово стверджують, що в загальній теорії прочитання тексту можна виокремити три напрями або три моделі. Найдавніші моделі – «знизу вгору» (de bas en haut, bottom up), тобто такі, які передбачають лінійний демарш читача від найпростіших психічних процесів (сприйняття й упізнання букв) до вищих когнітивних процесів (репродукція смислу). Починаючи з 1970-х років, почали активно пропагувати протилежну теорію – прочитання «зверху донизу» (top down). Сучасна теорія прочитання тексту висуває тезу: читати – це одночасно декодувати й розуміти смисл [532, с. 23–30]. На думку Ф. Сміт, за теорією «зверху донизу» (de haut en bas, top down), ментальні процеси визначальні на лексичному рівні: осмислення, мобілізація знань, семантичні передбачення, використання контексту, формулювання гіпотез [591, с. 107]. За К. Гурман,

читання високого рівня – це, читаючи, передбачати, тобто читання тексту – це гра в психолінгвістичне розгадування.

У цьому зв'язку потрібно згадати деякі засади рецептивної естетики, сформульовані Г. Яусом, оскільки вони мають безпосередній стосунок до сприйняття складного, багат шарового символістського тексту: «Відповідаючи на питання, чим естетична насолода відрізняється від простої насолоди – себто від чуттєво-безпосереднього захоплення “я” певним об'єктом, – естетична теорія майже одноголосно звертається до Кантового вчення про безкорисливу прихильність і апелює до поняття естетичної дистанції. І якщо в елементарній насолоді “я” зароджується, а сама насолода, триваючи, лишається самодостатньою і не пов'язаною з рештою життя, естетична прихильність потребує ще одного додаткового моменту – акту позиціонування, який виносить за дужки існування об'єкта, перетворюючи його таким чином на естетичний предмет» [513, с. 60]. «<...>досвід читання Пруста найкрасномовніше потверджує те, що естетична насолода, визначена таким чином, постає з внутрішньої дистанції до власної самості, що раптом стає чужою...» [513, с. 63]. Естетична насолода «може реалізуватись в трьох функціях: для свідомості, що продукує, – в творенні світу як свого власного твору (поезис); для свідомості реципієнта – в ще одній можливості оновити своє сприймання як зовнішньої, так і внутрішньої дійсності (естезис); й нарешті (коли суб'єктивний досвід розкривається назустріч інтерсуб'єктивному) – в погодженні з одним із суджень, що їх вимагає твір, або ж в ідентифікації з попередньо окресленими, але досі до кінця не визначеними нормами поведінки (катарсис)» [513, с. 64]. Уводячи поняття «поезис», «естезис» і «катарсис» та визначаючи їх як базові категорії досвіду естетичного сприйняття, Яус, як і чимало інших мислителів ХХ століття, які вивчали феномен модерністського тексту, пояснює природу творчості митця ХХ століття, митця, який зробив рефлексію частиною процесу творчості. Творений автором світ є запрошенням читача до співтворчості, до опосередковування стихійно-емоційного елементу, до дистанції, яка дає змогу «увімкнутись» естетичному сприйняттю. Катарсичне переживання повинне

дистанціюватись, аби реципієнт міг відчитати закодоване в образній мові послання.

Згідно із загальною теорією прочитання тексту, насамперед потрібно укласти стратегії навчання читання як розумової діяльності. Л. Мюре (L. Murray) та Р. Маліфан (R. Maliphant) вважають, що справжній читач – це, передовсім, справжній декодувач невідомих термінів. Учені стверджували, що для адекватного розуміння тексту в процесі читання потрібно вибрати стратегію декодування термінів, що є домінантною. Вона передбачає укомплектування, дефініції і відомих термінів, і невідомих.

Терміни – це корпус ключових понять, які конструюють декодування тексту на найвищому рівні прочитання – розуміння–передбачення.

Оскільки в цій роботі аналізуватимемо функціонування символу в символістському тексті в його багаторівневій структурі, насамперед, розглянемо термінологічні дефініції поняття *символ* та суміжних йому понять.

1.2.1. Символ у системі суміжних термінів: літературно-поетичний, лінгвокогнітологічний, психолінгвістичний аспекти

Лексема «концепт» вважається базовим поняттям когнітивної лінгвістики. Однак і його визначення, і смислове наповнення цього терміна неоднозначні в наукових дослідженнях учених різних шкіл, що зумовлено властивістю концепту надаватися до використання в інтердисциплінарному аспекті. До концептуалізації найбільше тяжіють мовні образи, а найчастіше – символ. Чим масштабнішу сферу абстрактних категорій охоплює символ, тим імовірніше він стане змісто- й формотвірним мегасимволом, тобто концептом. Як і багато інших термінів гуманітаристики, дискурс концепту укорінений у філософію. Ще на початку XX століття значну увагу цій категорії приділив іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет у праці «Роздуми про дона Кіхота»: «Не все є думкою, проте без неї ми нічим не можемо цілковито оволодіти. Це премія, що її додає нам концепт до враження від речей; буквально кожен концепт – це орган, за допомогою якого ми ловимо суть речей. Лише бачення

крізь призму концепту є справжнім баченням; відчуття дають нам лише дифузну матерію, в яку виливається кожна річ, вони дають нам тільки враження від речей, а не самі речі» [336, с. 95]. Аналізуючи цю працю іспанського філософа, М. Моклиця зазначає: «Ортега-і-Гассет вважає справжнім баченням лише бачення світу крізь призму концепту. Можна простежити від символістів до сюрреалістів саме цей процес перетворення слів (зі словника названих речей) на концепти. Символізм саме тому підніс символ до домінанти стилю, що концептуалізував цей образ, доти переважно лише мовний прикрашальний засіб. Щоправда, у розвідках середньовічних герменевтиків символ мав сакральну функцію і виходив за межі окраси стилю, так само, як алегорія і метафора. Але культура рухалась у бік розмежування релігійної і мистецької сфер, а тому в літературі ці мовні образи (фактично, найдавніші концепти) закріпились за поняттям “засоби”, або ж тропи» [300, с. 192].

Уперше концепт як науковий термін лінгвістики запропонував російський мовознавець С. Аскольдов-Алексєєв, назвавши його «мисленнєвим утворенням, яке в процесі мислення замінює значну кількість предметів, дій, мисленнєвих функцій одного й того самого роду» [21, с. 4]. Відтоді концепт трактують згідно з трьома основними напрямками, які склалися: лінгвокогнітології (Н. Арутюнова, М. Болдирев, О. Воробйова, С. Жаботинська, О. Кубрякова, В. Маслова, З. Попова, О. Селіванова, І. Стернін та ін.); лінгвокультурології (С. Воркачов, В. Карасик, В. Красних, М. Піменова, Ю. Степанов й ін.); психолінгвістики (О. Залевська, І. Штерн та ін.), проте з єдиною метою – дослідити «концепт» як одиницю знання у свідомості людини. Така мета дослідження концепту зумовлює потребу його потрактування у вказаних аспектах: взаємозв'язок концепту й мислення, концепт є одиницею мислення чи пам'яті, оскільки він зберігає інформацію; взаємозв'язок концепту, поняття, слова, образу та символу (лінгвокогнітивний); місце концепту в етнокультурній, національній, ціннісній специфіці вираження (лінгвокультурологія); концепт як надбання індивідуального особистісного досвіду людини (психолінгвістика).

Концепт не виникає зі значення слів, а є наслідком засвоєного значення з особистим життєвим досвідом. Як мисленнєва одиниця концепт відображає та інтерпретує явища реальності залежно від освіти, професійного й соціального досвіду. Концепт – одиниця ментальних і психічних ресурсів свідомості, це оперативний компонент пам'яті, ментального лексикону, усієї картини світу, відображеної в людській психіці. Концепти виникають у процесі структурування інформації про об'єктивний та уявний світи й дають змогу зберігати інформацію про них. Найкращий доступ до опису та визначення природи концептів забезпечує мова. Найпростіші концепти виражені одним словом, складніші – словосполученням і реченням. Другим типом ментальної репрезентації концептів є образи, картинки, схеми. Здатність до утворення концептів вроджена, а частиною цієї здатності є знання певних правил утворення концептуальних структур, розвиток яких залежить від людського досвіду, у тому числі й мовного.

Думки, що концепт, значення та поняття – терміни різних наук і не тотожні, дотримуються С. Аскольдов, З. Попова, Ю. Степанов, І. Стернін й ін., що й зумовило потребу їх дослідження в інших аспектах, зокрема культурологічному, тобто з урахуванням національно-культурного компонента. Так, Ю. Степанов вважає синонімічними терміни «поняття»–«значення» та «концепт»–«смысл» [425, с. 40–42].

Цієї ж думки дотримується й С. Воркачов, назвавши концепт операційною одиницею думки та колективного знання, яка має мовне вираження й етнокультурну специфіку [113, с. 43]. За словами М. Піменової, концепт – це уявлення людини про фрагменти зовнішнього світу, які відображають категоріальні та ціннісні характеристики, відповідні певній культурі, репрезентантами яких є мовні одиниці [349, с. 8–10].

Представники психолінгвістичного напрямку, трактуючи концепт як ментальну одиницю (І. Штерн), базову одиницю універсального предметного коду, який кодується у свідомості індивідуальним чуттєвим способом (Л. Виготський), пропонують розмежовувати психічний і мовний аспекти. Так,

І. Штерн стверджує, що з погляду психічного аспекту концепт як прообраз, прототип, ідея в психіці індивіда – об’єкт ідеальної природи, відомості про яку зумовлені національно-культурними уявленнями. Із погляду мовного аспекту концепт відображається у свідомості безпосередньо через мову. Тому в людській психіці одне й те саме слово може концептуалізувати по-різному не лише концепт, а й світ загалом [498, с. 191–194].

На думку О. Залевської, концепт – це перцептивно-когнітивно-афективне утворення, що значно відрізняється від понять та значень, які належать до дескриптивних термінів лінгвістичної теорії, підпорядковується психічним закономірностям життя людини, тому його слід аналізувати за двома аспектами: 1) як здобуток індивіда – наслідок таких психічних процесів, як пізнання й спілкування; 2) як здобуток соціуму чи певної культури – результат соціальних взаємодій [183, с. 9]. Формулюючи свій психолінгвістичний підхід до аналізу концепту, О. Залевська ґрунтується на тому, що кожен індивід сприймає лише частину від цілої картини та сприймає її по-своєму. Тому потрібно використовувати два способи інтерпретації вихідного матеріалу: 1) дослідити систему концептів і стратегії оперування ними, які сформувалися в індивідуальному процесі впорядкування й трансформування мовного досвіду; 2) систематизувати правила комбінування мовного матеріалу індивіда на основі метамовної діяльності дослідника, щоб на основі функціональних орієнтирів, сформованих у процесі психічної діяльності одного індивіда, забезпечити описову модель мови згідно з науковою теорією [183, с. 36–44].

Із приводу зазначених ознак концепту, які пропонують представники різних шкіл, З. Попова і І. Стернін висловили певні заперечення, зокрема те, що концепт – це, насамперед, одиниця мислення, а не пам’яті, не завжди має мовне вираження, оскільки існує багато концептів, які не мають сталих назв, концепт не завжди пов’язаний із духовними цінностями, а може мати емпіричний характер. Не обов’язкова для концепту й етнокультурна специфіка. Наприклад, побутові концепти її або зовсім не мають, або ж вона незначна. Дослідники запропонували так званий когнітивний підхід до розуміння концепту, згідно з

яким концепт – це дискретне ментальне утворення, базова одиниця розумового коду людини, що є результатом пізнавальної діяльності людини й суспільства, має впорядковану внутрішню структуру, елементи якої:

1) чуттєвий образ: він кодує концепт як одиницю універсального предметного коду на основі нейролінгвістичних характеристик і складається з перцептивного образу, що формується внаслідок відображення дійсності за допомогою органів чуття, та мовного образу, який, зі свого боку, формується внаслідок переосмислення дійсності;

2) інформаційний зміст (він концептуалізує, класифікує основні ознаки предмета чи явища);

3) інтерпретаційне поле, за допомогою якого інтерпретуються інформаційний зміст концепту та оцінне ставлення до нього [358, с. 30–115].

Виокремлення базових концептів і їх взаємопроникнення в національні культури дають можливість проаналізувати когнітивну структуру мислення як форму кодування й зберігання інформації, а також зрозуміти індивідуальне сприйняття довкілля, сутності самої людини з її здатністю та прагненням до пізнання, переживання, самовдосконалення. Так моделюється структура індивідуально-авторської картини світу письменника, система художніх концептів і способів їх передачі читачеві.

Отже, на основі досліджених теорій представників різних шкіл можна зробити висновок: концепт – це ментальна одиниця універсального коду мислення людини, яка формується як продукт індивідуального й соціального досвіду. Концепт значно ширший за поняття та значення; це терміни різних наук і тому потребують різноаспектного дослідження. Аналізуючи окремо взятий концепт, потрібно враховувати його здатність входження в структуру інших концептів, які моделюють когнітивну картину світу, упорядковують знання про довкілля, формують інтерпретаційне значення та оцінне ставлення до предметів чи явищ. Концепти, поняття, значення мають два способи репрезентації – мовний, вербальний і невербальний, чуттєвий, де слово, образ та символ – їхні змістові форми. Образ і символ можуть бути вербальними

засобами репрезентації концепту, виражатися відповідними мовними одиницями (словами, словосполученнями, реченнями); а також невербальними, сформованими відповідними органами чуттів. Досліджуючи певну концептуальну систему, маємо враховувати психічний і мовний досвід індивіда, на основі котрого формується стратегія користування цим досвідом. Окрім того, важливо зважати на наявність чи відсутність етнокультурних, оцінних і високодуховних, культурологічних маркерів. Концептуалізація поняття – це результат осмислення, рефлексії, творчої (поетичної, мистецької) інтерпретації. Концепт – осмислене слово в його численних функціях і змінних ролях. Погоджуємось із думкою М. Моклиці щодо того, що концептуалізація символу в середовищі символістів була органічним складником процесу формування символістського стилю.

1.2.2. Міф, архетип, символ як універсальні коди образного мислення

Терміни, які вже існують, мігрують з однієї науки в іншу, набуваючи при цьому нових значень або ж утрачаючи набуті. Певна методика потребує й відповідного термінологічного апарату. Отож, у форматі дослідження вони посідають або домінантні позиції, або переходять на периферію, часто незаслужено. Виникає потреба укомплектування глосарію, чіткого визначення та розмежування термінологічних пріоритетів.

Поняття *міф*, *архетип*, *символ* запропоновані як термінологічні центри в різний час, різними науками й із різною метою.

Використання міфу та міфокритичної методології для дослідження художнього тексту відродилося наприкінці XVIII – на початку XIX століття. Так, асиміляція міфу й літератури посіла вагоме місце в спеціальних дослідженнях, мета котрих – констатація імпліцитної апеляції того чи іншого письменника до міфу, форм і принципів виявлення міфологічного у творі.

Міфотворчість – характерне явище європейської літератури нового часу. Є. Мелетинський пропонував розуміти міф «одночасно як прийом і як світовідчуття, що за ним стоїть» [289, с. 235], тим самим указуючи на

багатозначність та міждисциплінарність самого терміна «міф». Певний ступінь понятійної стабільності в науці останнім часом дає можливість виокремити щонайменше три значення слова *міф* – міф як оповідну структуру, розповідь; міф як архаїчну форму мислення; міф як ілюзію, спроможність фантазувати.

Аналізуючи міф як абсолютну єдність, де він – це розповідь, архетип – значення цієї розповіді, Н. Фрай запропонував концепцію літературного архетипу, яка б універсальним способом пояснила не лише загальні тенденції розвитку людства, а й літературних явищ [459, с. 232–263].

Термін «архетип» (від грец. *archetypes* – першообраз, модель) запропонував, уже з позицій психології, К.-Г. Юнг у значенні структурних передумов первинних моделей та образів колективного несвідомого й біологічно успадкованого, як концентроване вираження психічної енергії, актуалізованої об'єктом як основа міфології [506, с. 23–95]. Саме Юнг, особливо у своїх пізніших працях стосовно архетипів несвідомого, досить часто вживає поняття «архетип» і «символ» як синонімічні, адже символ – це універсалія на рівні мови, архетип – універсальний образ-персонаж.

Термін «архетип» не став лише психологічним поняттям – його широко використовують різні галузі знань. Він доповнюється новими понятійно-термінологічними значеннями: «структурний інваріант і значення міфу» (Н. Фрай); «арматура» (К. Леві-Стросс); «антропологічна універсалія, універсальна схема» (Е. Фромм); «міф як вторинна візуальна репрезентативність» (О. Солецький); «константа, модель духовного життя» (М. Еліаде); «комунікативна модель» (С. Аверинцев); «культурна конфігурація» (К. Бремон); «первісний образ міфічного сприйняття світу» (М. Моклиця); «метатекстуальний контекст Біблії» (З. Лановик), тобто термін репрезентує синтез антропологічної, психологічної, лінгвістичної, літературної, культурної смислової модифікацій.

Отже, потрібно розрізняти «архетип» як термін і як метод. Архетип як термін виступає більш загальною схемою-моделлю уявлень про навколишню реальність.

Як літературознавчий метод архетипний аналіз почали активно використовувати у XX столітті. А. Есалнек зазначала, що орієнтація на пошуки архетипного в романі XX століття пов'язана з розчаруванням в історії, в ідеї прогресу й із бажанням вийти за межі конкретного історичного часу та довести існування вічних, незмінних начал у несвідомих сферах людської психіки, яка зародилася в праісторії й повторюється у вигляді архетипних ситуацій, станів, образів, мотивів. Що ж до самих письменників, то вони свідомо чи несвідомо дають матеріал для подібного трактування, презентуючи своїх героїв як таких, що шукають відповіді на вічні, метафізичні питання і є носіями вічної та єдиної людської сутності, а також антиномічних сил, що приховуються в людській душі [79, с. 16].

За використання міфологічного й архетипного аналізів неможливо уникнути поняття *символ*, оскільки, якщо *міф* – матриця літератури, *архетип* – матриця мислення, то *символ* – це форма вираження цієї матриці. Це поняття різних рівнів твору, які взаємодіють між собою, узгоджують смисли й таким чином структурують текст як цілість. Інакше кажучи, без символічного мовлення неможливо змоделювати міфосвіт, який, зі свого боку, тримається архетипних констант.

Теорія осмислення поняття *символ* збігається й переплітається з теорією осмислення лексем *міф* та *архетип*, хоча кожна з них намагається розвиватися за своїми законами. До епохи романтизму на початку XIX століття «містичний символ» перейшов у ранг «романтичного символу», оскільки в попередні часи люди не задумувалися над символами, вони жили ними й підсвідомо переймали їхні значення. Наприкінці XIX століття мистецтво символістів вплинуло на розвиток нової теорії «художнього символу» (Р. Вагнер, Е. Кассіер), звільнивши символ від містицизму та езотерики й вибравши за основу аналітичну інтерпретацію символу. Однак якщо в період романтизму символ трактували як метафоричне містичне поняття, позбавлене конкретного осмислення, то в період символізму він очолив художню ієрархію як такий, що

структурує наратив, стиль, персонажність, ідейність – так художні твори сприймаються символічними загалом.

Архетип, відображаючи важливі життєві проблеми в літературі, стає символом, проходячи такі етапи, як міф–міфологема–архетип–архетипна модель–архетипний символ–символ–художній символ. Указані поняття виконують роль маркерів художньої творчості, але по-різному, залежно від наповнення національно-духовної та особистісної ментальності.

Художній символ спочатку як словесна форма і як архетипний символ слугує важливим чинником формування картини світу та художньо-творчого її осмислення. Перехід від архетипного символу до індивідуального відбувається через складні образно-семантичні трансформації й залежить від стереотипного національного набору поведінкових та оцінних характеристик. Саме тому як міф та архетип символ виконує в художньому творі ті самі функції – відображає колективне, національне, індивідуальне сприйняття світу.

1.2.3. Символ, метафора й алегорія як засоби увиразнення образного мислення

Символ, метафора, алегорія належать до засобів увиразнення мовлення, які іноді важко ідентифікувати за схожістю прийомів. Тому в цьому підрозділі ми проаналізуємо термінологічні визначення цих понять для того, щоб можна було проаналізувати функцію символу в тій чи іншій ролі.

Отже, символ, метафора та алегорія належать до тропів, стилістичних фігур, які використовують слова в переносному, відмінному від прямого, значенні. Найчастіше постає дискусійним питання щодо того, чи є символ тропом, однак дослідники погоджуються з тим, що символ, метафора, алегорія належать до стилістичних фігур за аналогією. Указані поняття поєднує те, що вони входять до мовних образів, але різняться способом трансформації прямого значення слова в переносне.

Серед основних літературних стилістичних фігур особливе місце посідає метафора – «королева тропів» («*la reine des tropes*»), яка входить до складу

тропів за аналогією й за перенесенням. Метафора дуже близька до порівняння, однак відрізняється тим, що в структурі тропа «об'єкт, який слугує для порівняння», – «об'єкт, який порівнюється», сам предмет порівняння може бути відсутнім. Безпосередня асиміляція між об'єктами порівняння може утворювати дивні образи й із великою градацією. Метафора виражає імпліцитні значення, вона трансформує реальність в уявне. Читачеві надається можливість індивідуальної інтерпретації. Виділяють різновиди метафори, як-от: когнітивна, оцінна, лексикалізована, сюрреалістична та ін. Загалом класифікації метафори численні. Однак, на думку П. Рікера, лише автентична метафора є водночас і подією, і смислом [587, с. 127].

Метафора як засіб представлення реальності незвичним способом виконує в тексті такі функції:

- виокремлює особливість якоїсь якості чи аспекту;
- може спровокувати уяву й чуттєвість читача, який повинен докласти певні зусилля для індивідуальної інтерпретації;
- надає спеціального ефекту певному об'єктові;
- привносить елементи декору в текст. Це найчастіше використовується як риторичний ефект.

Алегорія разом із метафорою та порівнянням утворюють так зване тріо основних стилістичних засобів. Алегорія допомагає висловити певну ідею у формі презентації. Оскільки алегорія структурується за принципом метафори, то її також часто ототожнюють із метафорою. Однак відношення між порівняльними об'єктами в алегорії не настільки узагальнювальне, як у метафорі, а розгортається поступово, поетапно.

До середньовіччя алегорія відображала бачення людиною реального й потойбічного світів на рівні ідей, які давали їй можливість трактувати двоїсту природу речей – профанну та сакральну. Однак згодом уживання алегорії звузили лише до рівня декоративного й риторичного засобу в тексті.

Алегорія передає абстрактні ідеї конкретними засобами, як і навпаки – конкретний предмет може передавати абстрактну ідею. Поняття трактують як

якусь особу, пишуть із великої літери та, зазвичай, предметові порівняння притаманні зовнішність і поведінка людини.

Алегорія належить до когнітивних тропів, оскільки реалізовує логічні механізми сприйняття повідомлення.

Проти уподібнення алегорії й метафори висловлювався П. Фонтаньє, який наголошував, що основна відмінність між ними полягає в тому, що метафора виявляє лише одне значення, а алегорія – два постійні – пряме та переносне. У роботі «*Les figures du discours*» П. Фонтаньє пропонує більш конкретне визначення алегорії: «Це пропозиція з подвійним значенням, із прямим і переносним значенням у їх поєднанні, яке представляє одну ідею образністю іншої, що робить її більш чуттєвою й зрозумілою так, ніби вона безпосередньо присутня» [542, с. 114]. А. Моріє визначає алегорію «як систему відношень між двома світами» [572, с. 69].

К. Вандендорп наголошував на тому, що потрібно розрізняти алегорію й метафору. Їх відмінність, як і подібність, полягає в структурі вираження переносного значення на основі образності. Відмінність і в тих когнітивних операціях, які спонукаються вказаними тропами в читача [604, с. 75–94].

О. Солецький зазначає, що «концептуальна теорія метафори визнає корелятивність процесів пізнання, підкреслює як референт і корелят, що належать до різних поняттєвих систем, інференціюють значення абстрактних явищ» [421, с. 21].

Важлива проблема – розрізнення алегорії й символу. Відмінність символу та алегорії підкреслює С. Аверинцев: «Смисл символу неможливо дешифрувати простим зусиллям розуму, у нього потрібно “вжитись”. Саме в цьому полягає принципова відмінність символу та алегорії: смисл символу не існує в якості якоїсь раціональної формули, яку можна “вкласти” в образ, а потім дістати з образу» [5, с. 154].

Символ транслює контекст ширший за його безпосереднє й очевидне значення. Більше того, символи характеризуються природністю та спонтанністю. Жоден геній не скаже: «Зараз я візьму перо й придумаю символ» [553, с. 55].

Символ імплікує завжди більше очевидного – те невідоме, що більше за його безпосереднє значення, тобто підсвідоме, саме тому ніхто не наважується дати завершальне та точне визначення. Він переносить до ідей, які перебувають поза нашим раціоналізмом [553, с. 20–21].

Символ й алегорію М. Моклиця, авторка праці «Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває» (2017), вважає бінарною опозицією в системі мовних образів, оскільки вони мають більшість спільних дискурсів і протягом тисячоліть взаємодіють за схемою притягання/відштовхування. У цьому процесі поняття концептуалізуються й набувають різних маркерів. Ірраціональні аспекти символу та раціональні алегорії зумовлюють розведення цих понять до антиномії природно-поетичних (символ) і раціонально-дидактичних (алегорія) образів.

Щодо основних мовних образів дослідниця має власну оригінальну концепцію: «В історичному розвитку образні слова з'являються й окреслюють свою роль почергово: неологізм як початкове творення мови, метафора як розширення знань про світ через асоціації й уподібнення, алегорія через уособлення абстрактних понять у конкретних (сакральний світ пояснює себе через профанний), символ – через абстрагування конкретних речей (профанний світ натякає на сакральний). Символ виникає на етапі, який вимагає від мовця певних умінь абстрактно мислити. Усі чотири типи мовлення яскраво виявляють себе у текстах Біблії. Загалом це універсальні мови, які потрібні для розбудови світу в часі і просторі. Поділ на профанне і сакральне здійснюється (після називання предметів і явищ світу) алегоричним і символічним способом, створюючи вертикаль світу, метафора дозволяє заповнити (заселити) профанний простір, дати поштовх для творення нових світів. Наступний етап – творення внутрішнього світу, духовної і моральної людини. Неологізм, метафора, алегорія й символ беруть участь у розбудові внутрішнього світу за аналогією до зовнішнього. Неологізм тоді покликаний називати нові й нові відтінки суб'єктивного світовідчуття, метафора стає метонімією, перекладаючи фізичні процеси на духовні, алегорія виводить назовні, унаочнює морально-

етичні проблеми, перетворює їх на драму зіткнення суб'єктивного й об'єктивного світу, символ допомагає розділити внутрішній світ по аналогії із міфосвітом, на свідоме й несвідоме» [300, с. 263]. Особливо важлива теза праці – розрізнення алегорії та символу в конкретному тексті. Оскільки одне й те саме слово може бути і символом, і алегорією, поняття часто сплутують, що негативно відбивається на прочитанні тексту, загрожує суттєвими смисловими втратами. Дослідниця вважає, що в процесі розрізнення цих образів дуже важливо встановити, який саме з образів домінує. Домінанта того чи іншого образу, зі свого боку, може означати формування відповідної ієрархії елементів твору, яка завершується увиразненням індивідуально-авторського стилю в диспозиції до великих стилів епохи. Домінанта символу веде до творення символістського стилю, а алегорії – до експресіоністського.

Аналізуючи художній текст, ми можемо простежити постійні зв'язки між декількома термінами в процесі переходу від прямого значення до переносного. Як зазначає Монік Ж. Лейтон, показовим прикладом процесу трансформації за аналогією реального й уявного слугує творчість Марселя Пруста, праці якого, як і його життя, є місцем зустрічі двох епох – класичної та сучасної; місцем зустрічі двох світів – реального й ірреального; місцем зустрічі двох значень – прямого та переносного.

1.3. Методики дослідження символу

Для того щоб наповнити методологію дослідження символу конкретними методиками, що уможливить аналіз авторської манери відображення суб'єктивного погляду як способу моделювання об'єктивної дійсності, ми керуватимемося декількома відомими класифікаціями символу. Ідеться не про аналіз чи доповнення наявних класифікацій, а про ідентифікацію мовних символів у конкретному тексті. Кожна запропонована класифікація – це усвідомлений критерій, параметр, за яким різні, на перший погляд, явища можна підвести під один знаменник чи, навпаки, позірно подібні розвести за різними категоріями. Ідентифікація символу, його виділення з-посеред інших

мовних образів – це складна теоретична й практична проблема. Тому наявні класифікації ми використаємо як методики ідентифікації символу.

Візьмемо за основу дослідження символу концепцію О. Потебні, який виокремив три основні способи його вираження – порівняння, протиставлення, причинні зв'язки [362, с. 288].

Для того щоб номінувати слово символом, виділити символ у текстовій архітектоніці, керуватимемося тезою В. Виноградова: характерною особливістю символу є зумовленість його значення всією композицією цього «естетичного об'єкта» [107, с. 374], а також методикою виявлення й аналізу символу на основі традиційних та авторських символів у мовній картині світу Н. Афанасьєвої, яка запропонувала основні критерії співвіднесення слова й символу – наявність міфологеми та архетипної опозиції як найближчого оточення слова-експлікатора символу, вихід у культурний контекст [25, с. 88–90]. Дослідниця зазначає, що лінгвістичний символ актуалізує в тексті ту частину змісту культурологічного символу, яка є значущою для автора у зв'язку з його задумом, з одного боку, й об'ємом авторських фонових знань – з іншого. Лінгвістичні символи в тексті виражені за допомогою слів-експлікаторів, знаків-слів або словосполучень, здатних накопичувати, зберігати та, завдяки авторові, актуалізувати втрачені на сучасному етапі значення, формують систему мовної моделі світу автора, так звану символічну сітку.

Лінгвістичний аспект символу становить первинне символічне значення слова (ядро, традиційне значення) і контекстуальне символічне значення, яке розширює кількість компонентів символічного значення.

Для того щоб укомплектувати «символічну сітку» (словник наскрізних символів) як модель авторської картини світу, керуватимемося кількома класифікаційними характеристиками символу.

Насамперед, це універсальна класифікація символів Е. Фромма, котрий класифікував символи за ступенем їх символічності:

– конвенціональні символи – це просте визнання суміжності на видимій чи природній основі, наприклад математичні символи;

– випадкові (індивідуальні) символи (виникають завдяки асоціаціям у результаті випадкового контакту);

– універсальні символи (визначаються наявністю внутрішнього зв'язку між символом і тим, що він презентує) [468, с. 157–208].

Учені, які досліджують проблему укладання словників символів – етнолінгвістичних, національних, регіональних (В. Жайворонок, А. Потапенко, О. Сімович), – пропонують тематичну класифікацію символів:

- слова-архетипи із символічним значенням;
- релігійні слова-символи;
- символи-міфологеми загальносвітові чи національні;
- символи космогонічних понять;
- символи на позначення назв довкілля, явищ природи, флори, фауни;
- анімалістичні назви;
- антропологічні назви;
- символізація предметних назв;
- символи-абстрактні поняття тощо.

О. Свірепо пропонує іншу тематичну класифікацію символів:

- тотемістичні, анімалістичні символи;
- природні символи (метеорологічні);
- релігійні;
- абстрактні;
- конкретні [406, с. 36–38].

Урахування тематичної класифікації символів дасть змогу скомпонувати їх за відповідними групами, аби проаналізувати цілісність сприйняття авторської картини світу.

Окрім тематичної, у нашій роботі керуватимемося ще класифікацією символу за рівнями мови: на рівні речення; на рівні мікроконтексту; лінгвістичний (мовно-стилістичний) символ; образний; подієвий; персонажний; фабульно-тематичний; метамовний (лейтмотивний) – на рівні творчості; еквівалентний символ.

Така класифікація дає можливість простежити функціонування символу в текстовій структурі, у розгортанні наративу художнього тексту. Зіставний аспект розкриє універсальність, національний компонент та індивідуальність сприйняття навколишнього світу, особливості абстрагування, когнітивного проникнення, рецептивно-продуктивних механізмів людського мислення.

Обираючи й використовуючи різні методики, потрібно пам'ятати про «мистецтво аналізу», «мистецтво інтерпретації» й загалом про «мистецтво оцінювання» (терміни Я. Славінського): «Знаряддя, якими ми послуговуємось, коли нам треба описувати значення як окремий рівень організації твору, виявляються непридатними, коли нам треба характеризувати значення як – можна сказати – вертикальну силу, що діє через усі рівні морфологічних одиниць. І, певна річ, навпаки» [416, с. 96]. Будь-яка смілива новаторська інтерпретація мусить бути укорінена у фаховий аналіз: «Інтерпретація є заходом, залежним від попередніх аналітичних тверджень: саме вони забезпечують її необхідним «харчем». Проте, з іншого боку, сам аналіз уже у вихідній точці відзначається зацікавленістю; адже він завжди є *якимось* – його здійснюють з урахуванням тих чи інших подальших ланцюгів та імплікацій, він перекроює твір для передбачуваних потреб інтерпретативної праці, у зв'язку з чим надає перевагу певним його рівням, занедбуючи інші» [416, с. 99]. Посуваючи в поле зору символ, потрібно знайти спосіб поєднання аналітичних та інтерпретаційних методик. Для об'єктивації аналізу можемо залучати лінгвостилістичні й формальні методи, у тому числі наратологію, для інтерпретаційного пошуку – методи, запозичені із суміжних галузей (міфокритика, архетипний аналіз, психоаналіз).

1.4. Міфокритика в історико-літературному аспекті

Оскільки важливим методом дослідження є міфокритика, яка на сьогодні складається з цілої бібліотеки праць, суттєво відмінних за концепціями, потрібно кожне використання міфокритики починати з усвідомлення й

розбудови дискурсу, найбільш доцільного при застосуванні до конкретного матеріалу.

Завдяки інтенсивному вивченню міфологій і міфів протягом останніх двох століть, сьогодні міф стає прогресивним засобом передачі культурного спадку від архаїчної людини до сучасності, рецептивно-репродуктивного сприйняття навколишнього світу, формування ментального мислення й установлення культурно-стереотипних ідей про довкілля. Саме міфи запропонували цілий арсенал ідеальних персонажів та ідеальних вчинків, які є наскрізними темами багатьох творів світової літератури. Міф стає рубіжною ланкою, яка допомагає уникнути крайнощів під час переходу від раціонального до ірраціонального пояснення буття, світу й людини. Саме тому міф має конкретне функціональне призначення – формування картини світу.

Виходячи з потреб цього дослідження, пропонуємо розглядати міф також у диспозиції до поняття «картина світу». Цей термін запозичено з фізики, проте з кінця XIX століття він став предметом дослідження різних наук – філософії, культурології, соціології, психології, літературознавства, лінгвістики. Дослідники розмежовують і водночас співвідносять концептуальну й мовну картини світу, хоча таке розмежування досить розмите, оскільки кожен зі вказаних напрямів лише доповнює попередній та обирає відповідну методологію дослідження домінантного сегмента картини світу, яким є мислення: філософський трактує мислення в поєднанні зі знанням і світом, психологічний аналізує мислення як процес розумової діяльності, лінгвістичний пояснює мислення з позицій розуміння мовної картини світу, літературознавчий визначає мислення як компонент національно-культурної свідомості.

Картина світу – це логічне конструювання світосприйняття на основі колективного чи індивідуального досвіду, проте певний образ світу ніколи не буде безперечним дзеркальним відображенням світу, оскільки залежить від семантичної наповненості та специфіки конкретних культур. За словами В. Піщальникової, картина світу співвідноситься з такими поняттями, як свідомість й інформація, відображення дійсності, мислення, світогляд,

реальність, системність, схематичність, упорядкованість, динамічність, що є її основними характеристиками [351, с. 45–51]. Картина світу фіксується та відображається в мові, у мовній картині світу – одній із форм репрезентації концептуальної картини світу, колективної схеми сприйняття дійсності.

Р. Павіленіс стверджує, що саме філософське, гносеологічне розуміння проблеми дасть можливість розкрити концепцію смислу як частини не абсолютизованої сутності «семантики мови», а концептуальної системи носія мови як системи його думок і знань про світ, які відображають його пізнавальний досвід на домовному й мовному етапах та рівнях і котрі не зводяться до якої б то не було лінгвістичної сутності [341, с. 12]. Аналізуючи концептуальну картину світу, автор наголошує на тому, що потрібно зосередитися на логіко-філософському аналізі представлення думки, ідеї, тобто реченні, у котрому виражається думка носія мови про ті чи ті об'єкти, явища, події світу у взаємозв'язку думки, мови й світу. Із філософського погляду, це, насамперед, питання про співвідношення думки й знання носіїв мови, суб'єктивного (індивідуального) та об'єктивного знання, про віднесення процесу смислоутворення до процесу пізнання й розуміння світу, про роль природної мови в побудові «картини світу». У лінгвістичному аспекті речення розуміють як певний мовний феномен, словесну форму, а проблема думки слугує теоретичною базою для обговорення таких фундаментальних питань, як визначення смислової тотожності мовних висловлювань на мовному та позамовному рівнях, як обґрунтування розмежування знання мови (лінгвістичного знання) і знання світу (позалінгвістичного або «фактичного» знання), семантики (як теорії смислу) та прагматики (як теорії вживання) мови.

Концептуальні картини світу в різних людей різні, де взаємодіє загальнолюдське, національне й особистісне. Однак концептуальна картина світу значно багатша, ніж мовна. Картина світу може бути цілісною – такими є міфологічна, релігійна, філософська, фізична картини світу, але вона може відображати і якийсь фрагмент світу, тобто бути локальною.

На думку О. А. Свірепо, картина світу (або модель світу, як її називає автор) – це фундаментальне поняття, яке відображає взаємовідношення людини й світу. Це один із базових пластів свідомості, оскільки відображає індивідуальний та історичний досвід людини, цілісне уявлення про довколишній світ, яке формується на основі переживання, котре виникає лише в результаті контактів людини зі світом. Модель світу формує особливий тип ставлення людини до світу, що виражає саму специфіку його буття. Найдревніша модель світу міфологічна, вона виникла з потреби структурувати життєвий простір людини й лежить у площині свідомості [406, с. 35–38].

Отже, міфи – це найдревніша форма сприйняття світу, вони відображають індивідуальний і соціальний досвід взаємодії людини зі світом; формують свідоме сприйняття світу людиною, яке виражається у витворах мистецтва, зокрема в художньому творі, оскільки саме вони є тією сферою творчої діяльності людини, котра дає можливість осмислити, удовольнити, класифікувати всі елементи життєпростору.

Пошук універсальних характеристик взаємозв'язку людини, природи й культури притаманний науковій думці за всіх часів. В античній, давньогрецькій, філософії Платон запропонував філософсько-символічне трактування міфів, Евгемер сформулював тезу про алегоричність міфів як персоніфікацію функцій богів. Протягом усього середньовіччя не зникало зацікавлення грецькою та римською міфологіями, хоча християнство намагалось дискредитувати давніх богів як кумирів язичницької віри, сюжети й образи міфів потрапляли в літературу та усні перекази, поступово втрачали зв'язок із релігією, набували культурологічного значення. Це й стало ґрунтом для повернення античних міфів у період Відродження, коли всі вони набули повчального-дидактичного, переважно алегоричного тлумачення. Френсіс Бекон (1561–1626) у відомій роботі «Новий Органон» писав: «Людина, слуга й тлумач природи, стільки звершує та розуміє, скільки збагнула в її порядку ділом або розмірковуванням, і поверх цього вона не знає та не може» [98, с. 11].

Міфи – наслідок людського розуміння. У цей період міф вважали алегоричним вираженням людських рис, філософської, релігійної чи наукової ідеології.

У часи класицизму античні міфи стали частиною класичної спадщини людства, безцінним джерелом вічних сюжетів та образів. Джамбатиста Віко (1668–1744), один із найвідоміших філософів періоду Просвітництва, представив науково обґрунтоване трактування людини, природи, націй і культур у роботі «Заснування нової науки про загальну природу націй»: «...наша Наука описує Вічну Ідеальну Історію, згідно з якою протікають у часі Історії всіх націй в їх появі, русі вперед, стані, занепаді й кінці» [106, с. 118]. Вочевидь, саме у Віко започатковано ідею про чотири природні ритми – народження, розвиток, занепад, смерть. Міф потрактовано не як алегоричну, а як метафоричну, нерозвинуту, нерозсудливу (первісну, дитячу) форму мислення, а також як «божественну поезію».

Романтична філософія й, зокрема, романтична теорія міфів представлена переважно такими німецькими мислителями, як Йоганн Готфрід Гердер (1744–1803), Карл Філіпп Моріц (1757–1793), які входили до об'єднання «Бурі і натиску». Вони критикували просвітників за те, що ті культивували людину культурну, освічену, знаючу, а натомість пропонували вивчати людину звичайну, природну (показово, що російське словосполучення «естественный человек», українське «природна людина», французьке «un homme naturel» уже в семантиці містять вказівку на взаємозв'язок людини й природи). Міфологія як моделювальна система мислення посідає проміжне становище між природою та культурою в «позитивній філософії» Фрідріха Шеллінга. На думку Шеллінга, позитивна філософія включає філософію міфології й філософію одкровення. Філософія одкровення полягає в безпосередньому зв'язку людини з Богом, звідси філософія міфології – це природна релігія, тобто природний розвиток, у процесі якого пізнається істина, розвиток Абсолюту, Абсолют тотожностей протилежностей, які ми сприймаємо інтуїтивно і які ведуть від інтелектуальної інтуїції до самосвідомості. Тому міф як релігійна істина не потребує

тлумачення, оскільки ґрунтується на знанні та вірі й має власний зміст Абсолюту. Абсолют (Бог) – безконечний, людина – обмежена.

Отже, світ людини, природи й культури романтики трактували через міфологію, оскільки саме її вважали першоелементом, першообразом, від якого все започаткувалося. Вони заперечували алегоричність міфу, вважали його метафоричним. Однак пізніше цей період критикували за те, що за абстрактними речами романтики часто не бачили конкретного.

На зміну романтизмові з його ідеалістичними поглядами прийшов реалізм із раціоналістичними поглядами, інтерес до міфів на деякий час послабився.

Вочевидь, саме кінець XIX – початок XX століття стають періодом загального повернення до міфу як першоосновної універсальної категорії пояснення людиною буття, що збігся з періодом модернізму, що, зі свого боку, спровокувало потребу перегляду раціоналістичного трактування світу як недостатнього, тобто соціально-економічні проблеми зумовили новації культурологічні, якими й стали модерністські, у тому числі міфокритичні.

Саме період модернізму розкриває розуміння взаємопроникнення людини в культуру та культуру як спосіб національного й міжнаціонального спілкування. За словами американського антрополога Дж. Мердока, засновника крос-культурних досліджень, усі культури, попри національне та історичне різноманіття, мають в основі спільні аспекти, які можна аналізувати та звести до семи головних характеристик:

1) культура набувається кожним індивідом через навчання, вона не є вродженою й не передається біологічно;

2) культура прищеплюється вихованням – лише людина може передавати набуті знання наступним поколінням задля адаптування до соціального життя;

3) культура соціальна – культурні звички зберігаються в часі, розділяються людьми, які живуть в організованих колективах чи групах і зберігають відносно одноманіття під впливом соціальних чинників;

4) культура ідеаційна – групові звички, котрі формують культуру, концептуалізовані як ідеальні норми або патерни поведінки;

5) культура забезпечує задоволення первинних біологічних і вторинних потреб, які виникають на їх основі;

6) культура адаптивна пристосовується до географічного й соціального середовищ;

7) культура інтегративна – відповідності чи кореляції між подібними елементами мають постійно повторюватися в різних культурах [290, с. 49–56].

У такому аспекті міфокритичне прочитання творів сприятиме розумінню усталених і нових літературних традицій, проблем успадкування, передачі та трансформування картини світу, сюжетних мотивів, моралі, ідей, образів у загальнолітературному контексті й виокремлення національних та індивідуальних специфікацій. Міфи й міфосприйняття переплелися зі своїм культурним сучасником – модернізмом, епоха якого тривала недовго, 20–30 років порубіжжя століть у європейських країнах, але яка мала значний вплив на становлення та відображення людської свідомості й об'єднання західного та східного, античного й сучасного, первісного та авангардного.

Серед причин появи модернізму можна виокремити декілька: економічні (поява нових великих міст із їхніми вічними урбаністичними проблемами, що стають основними мотивами багатьох художніх творів; творчість набуває утилітарного характеру); політичні (демократизація суспільства, доступність матеріальних благ і їх домінування над духовними); соціальні (виокремлення унікально-особистісного, яке стає колективним; конфлікт ідеального та матеріального, ідеального й прози життя, творчого та промислового); культурологічні (суб'єкт стає об'єктом дослідження: у центрі фокусується сама людина з її внутрішніми переживаннями, потребами, прагненнями). Відбувається поєднання західного раціонального й східного позараціонального світосприйняття.

Так виникає потреба ретроспекції модерних сюжетів і персоналій, а, як відомо, усе нове – це добре забуте старе. Як зауважив німецький медієвіст Р. Курціус, «модернізм символістів смакував пізньоантичні субстанції як стимулятор» [243, с. 436]. Модернізм розгортався як масштабний проєкт

перегляду світового спадку від найдавніших часів до сучасності. Нові постаті трансформуються з античних героїв, доповнюються сучасними рисами й характеристиками. Міфи стають основним підґрунтям трансляції сучасного бачення світу, міфічні герої – прототипами сучасних героїв. На основі міфологічного формуються основні принципи модернізму, які проявляються в бінарних, опозиційних протиставленнях: раціональне/ірраціональне, матеріальне/духовне, творче/утилітарне, суб'єктивне/об'єктивне, індивідуальне/колективне (масове), людина/природа. Саме цим пояснюють використання тогочасними митцями природних міфів, коли процес становлення персонажа протиставляється природним циклам: народження, ріст, розквіт, занепад і знову відродження, але в новій якості. Модерністи намагалися передати на мікро- та макрорівнях не зовнішнє, видиме буття, а внутрішнє, невидиме, яке підпорядковується універсальним законам (універсальність стала головним постулатом у всьому), таким як динамічність, просторовість, ритмічність, об'ємність. А універсальним засобом реалізації модерністських задумів став символ й один з основних напрямів модернізму – символізм, який виник у 1880-ті роки спочатку у Франції та поширився у всій Європі. Символізм надає мистецтву більш витончену ідеологію, яка поширюється на всі сфери культури, стає стилем життя, мислення й сприйняття світу.

Досить поширена нині думка щодо деміфологізації культури в період реалізму та реміфологізації в період модернізму. Реалізм свідомо орієнтувався на правдоподібне відображення дійсності, створення художньої історії свого часу, які допускали елементи міфологізму лише імпліцитно. Міфологізм періоду модернізму внаслідок пережитих соціальних потрясінь ґрунтується на переконанні, що під тонким шаром культури діють вічні рушійні чи творчі сили, які безпосередньо впливають із природи людини, із загальнолюдських психологічних і метафізичних засад. Прагнення вийти за соціально-історичні й просторово-часові межі заради виявлення цього загальнолюдського змісту було одним із моментів переходу від реалізму XIX століття до модернізму, а міфологія через свою споконвічну символічність стала зручною мовою опису

вічних моделей особистісної та суспільної поведінки, певних суттєвих законів соціального й природного космосу.

Як було зазначено, міф, міфологія та міфокритика стають об'єктом досліджень наприкінці XIX – на початку XX століття. Тоді ж остаточно формується міфокритика як галузь знань, у межах якої можна виокремити школи:

- англо-американську (Е. Тайлор, Е. Ленг, Дж. Фрезер, Н. Фрай);
- німецьку (А. Кун, Ф. Мюллер, Е. Фромм);
- французьку (Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс; Р. Барт, Ж. Дюран, Ж. Бюрго, П. Рікер, В.-Л. Тремблей, Р. Труссон);
- українську (О. Потебня, М. Костомаров, П. Куліш, І. Франко);
- російську (О. Веселовський, М. Бахтін, О. Лосєв, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, В. Пропп, О. Фрейденберг) [85, с. 173].

Ці школи розгалузилися за двома основними напрямками:

- ритуально-міфологічним (міф як основна форма античної культури має лише ритуальне походження);
- власне міфологічним (міф як засіб відображення сучасного життя не завжди має (має фрагментарне або не має взагалі) ритуальне походження).

Англо-американська школа вважається однією з перших, яка запропонувала основні положення міфокритичної методології аналізу художнього тексту. Так, Е. Тайлор у роботі «Первісна культура» (1871) описав свою відому «теорію пережитків», головними принципами котрої були такі:

- згідно з теорією еволюції Ч. Дарвіна, суспільство здійснило еволюційний розвиток від стадії дикунства до сучасної цивілізації; кожна стадія має тісний зв'язок із попередньою, що проявляється як пережитки минулого (пережитками вважаються суттєві, реальні, важливі явища, такі як ритуал, обряд, звичаї, думка);

- міфологія – це і найбільш визначена, і найбільш рудиментарна, малорозвинена ідеологія, а міф – елементарний конкретний прояв абстрактних,

чуттєвих ідей взаємозв'язку людини й природи, прихований код первісних людей, котрий дає можливість розгадки майбутнього в минулому;

– рудиментарна теорія дикунів має певний рівень інтелектуальності, оскільки представляє схожість розумових процесів, незалежно від індивідуальних чи національних особливостей, і має значний вплив на формування сучасного сприйняття світу;

– міфи створювали на ранній стадії людства, у процесі історичного розвитку вони лише видозмінювалися, при цьому не втрачаючи першооснову, оскільки в такому випадку визначити природу міфу неможливо;

– міф – складова частина культури, тому його потрібно вивчати й досліджувати у взаємозв'язку з поетичністю мислення;

– міфи відображають відносини людини та природи, тому використовують одухотвореність природи, її персоніфікацію, уподібнення богів людям;

– міфи мають алегоричне трактування [603, с. 257–262].

«Теорія пережитків» Е. Тайлора мала багато і прихильників, і послідовників, і опонентів. Так, Е. Ленг (1844–1912) запропонував свою порівняльно-міфологічну методику в книзі «Сучасна міфологія» (1897), згідно з якою причини виникнення міфів потрібно шукати в древній варварській цивілізації, пережитки котрої дійшли до нас у вигляді релігійних традицій [556, с. 33]. Однак у попередній книзі «Міф, ритуал і релігія» (1887) Е. Ленг назвав декілька чинників походження пережитків, а не лише релігію. До них можуть належати елементи життя племен на примітивній стадії розвитку, які на тій стадії вважалися цілком природними, а не ірраціональними; творча інтерпретація поетами тієї інформації, котра дійшла з доісторичних епох; власне релігія, що використовує міфологію у своїх цілях. Е. Ленг заперечував алегоричне трактування міфів як таке, що не розкриває розуміння релігії своїх нащадків і має швидше антирелігійний, ніж релігійний характер [557, с. 32–36]. Услід твердженню Е. Тайлора про філософську природу міфу (релігійний анімізм) Е. Ленг висловив припущення, що міфологія – це філософія речей (універсалізм, віра в універсальність людей і речей), а тому спорідненість

основних мотивів потрібно шукати в спорідненості менталітету, котрий виражається анімістичними (одухотвореними) й мовними (персоніфікованими) явищами. Поява міфів зумовлена анімістичним мисленням первісних людей. Однак якщо Е. Тайлор називав міф явищем із постичним забарвленням, то Е. Ленг відніс його до примітивної науки, що було значним кроком уперед.

Незважаючи на значний внесок указаних вище дослідників, усе ж основоположником англійської ритуально-міфологічної школи вважають Джеймса Дж. Фрезера (1854–1941), який у книзі «Золота гілка» (1890) представив докази щодо взаємозалежності міфології, релігії й ритуалів. Досліджуючи фольклорну творчість різних народів, Дж. Фрезер запропонував так звану концепцію «природних потреб первісної людини». Згідно з цією теорією, природні потреби первісної людини зумовлюють спосіб життя й спосіб мислення. Первісні люди розрізняли лише два світи – природний та людський. Тому основною метою було вижити в природному світі, зібрати добрий урожай, який має дати їм природа. Так виникають способи задобрювання природи, котрі передаються у вигляді пережитків, ритуалів. Звідси – твердження Фрезера про те, що ритуал – це інсценування міфу, а пережитки – це сучасні уявлення про конкретні дії первісних людей, таємницю яких достовірно збагнути важко або й неможливо. Так, на прикладі міфу про золоту гілку «омелу» Фрезер показує, що вона може викликати різні уявлення щодо дотримання ритуалу, пов'язаного з нею: чи оволодіння магічними якостями блискавки, чи як символ сонця в період літнього сонцестояння або ж їх поєднання. «Однак такий синтез має штучний характер і не підтверджується даними відомостями. Ми не наважимося стверджувати, що за допомогою міфів можна досягнути достовірного синтезу цих двох інтерпретацій, але навіть якщо вони заперечують одна одну, це не завадило б нашим грубим предкам однаково й з однаковим зусиллям розділяти ті чи ті погляди. <...> При спробах слідувати за блукаючою думкою через терени непрохідного невігластва, сліпого страху нам не варто забувати, що ми ступаємо по зачарованій землі й не повинні приймати за реальність міражі, які трапляються нам на шляху та бентежать нас.

Ми ніколи не зможемо до кінця стати на точку зору первісної людини, побачити речі її очима, наповнити свою душу тим, що хвилювало її. Тому наші теорії, які стосуються первісної людини і її поглядів, далекі від достовірності, найбільше, на що в таких випадках ми можемо розраховувати, – це розумна частка вірогідності» [469, с. 449].

Відомий представник англо-американської ритуально-міфологічної школи, канадський мовознавець і літературознавець Нортроп Фрай (1912–1991) об'єднав зусилля своїх попередників та сформулював чітку методологію міфокритичного аналізу художнього твору швидше з літературознавчих, ніж з антропологічних позицій. Ґрунтуючись на поетиці Арістотеля, Н. Фрай у роботі «Архетипний аналіз: теорія мітів» визнав міф передумовою художньої творчості, яка зумовлює жанр, основні мотиви, образну структуру. Запропонувавши концепцію «систематичної критики», літературознавець аналізує літературне явище, яке має свій структурний каркас і виходить з одного конкретного міфу (мономіфу, першоміфу) – від'їзд головного героя на пошуки пригод; а також розгортається навколо центрального міфу – виконання всіх людських бажань, що символізує вільне суспільство. Структурний каркас – це чотири природні міфи, які пронизують літературу впродовж усього її розвитку. Природні міфи (тобто їх сутність), які є ключовими, зумовлюють ритми, тематичні форми та сюжетні образи, які реалізуються в певному ритуалі:

I – весна, фаза народження, відродження героя; її представляє комедія й відповідає ритмові повороту, поверненню в епосі (у комедії);

II – літо, фаза тріумфу героя; її представляє романістика та відповідає ритмові безперервності, безупинності в прозі;

III – осінь, фаза смерті, падіння героя; її представляє драма й відповідає ритмові декоруму, пристойності в драмі (у трагедії);

IV – зима, фаза хаосу; відповідає ритмові асоціацій, зв'язку, об'єднань у ліриці (в іронії та сатири).

За Н. Фраєм, літературні жанри характеризуються постійністю, мають ритуально-міфологічну основу, яка будується за принципом бінарно-

опозиційної взаємозамінності: народження/смерть, тріумф/падіння, хаос/порядок чи навпаки. Завдання критика – простежити інновації автора та його епохи в репродукції того чи іншого міфу [460, с. 142–176].

Отже, на основі досліджень представників англо-американської школи представлено теоретичну основу міфологічних досліджень художнього твору, обґрунтовано ритуальне походження міфів у вигляді пережитків, котрі дійшли до нас у вигляді своєрідного коду розгадки майбутнього через минуле, указано на єдино можливу модель інтерпретації міфологічного у творі – через природні ритми чергування протилежностей, які відображають зразок конструкції й динаміки всесвіту.

Німецька школа сформувалась у другій половині XIX століття та характеризувалася тим, що пройшла значно триваліший час свого становлення з різних поглядів. Натуралістична (або метеорологічна) школа, яка вважала природні цикли основними рівнями моделювання міфологічної свідомості, звідси виокремилися представники так званої грозової школи (А. Кун, В. Шварц) та солярної (Ф. Мюллер) залежно від того, із якими небесними метеорологічними явищами вони асоціювали богів як їх метафоричне відображення. Особливого значення набула так звана лінгвістична теорія «хвороби мови» Ф. Мюллера (1823–1900), за допомогою якої німецький філолог пояснював виникнення міфів. «Хворобою мови» вчений назвав здатність мови втрачати в процесі еволюції абстрактне значення вжитку слова в первісних людей і зберігати конкретне значення, яким називали те чи інше поняття за допомогою метафоричних перенесень. Отже, міф – це семантична заміна певного абстрактного поняття конкретним за допомогою метафоричного звороту.

Філософія життя (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше) – напрям, в основі якого – дослідження зв'язку людини зі Всесвітом. Засновником цього напрямку вважають Артура Шопенгауера (1788–1860) з його теорією «волі до життя», відповідно до котрої космічна воля є абсолютним початком усього буття як самих явищ, так і уявлень про них. Учення А. Шопенгауера продовжив Фрідріх

Вільгельм Ніцше (1844–1900) і доповнив волю до життя волею до влади. Ф. Ніцше оприроднював людину й олюднював природу та вважав, що основний принцип розвитку – воля до влади і в людей, і в природи. Це керування сильних слабкими й водночас можливість слабого стати сильним. Визнаючи природність душі, Ніцше намагався раціонально пояснити єдність людини, природи та Всесвіту. Філософ звертався до міфів про Аполлона й Діоніса як до двох протилежних людських сутностей – раціональної та ірраціональної, чуттєвої. Як Діоніс підкоряється Аполлонові, так і творче, образне, чуттєве начало підпорядковується критичному, інтелектуальному, раціональному.

Екзистенціалізм постав у суттєво відмінних течіях: німецькій (М. Гайдеггер, К. Ясперс), французькій (А. Камю, Ж.-П. Сартр), іспанській (М. Унамуно, Х. Ортега-і-Гассет), російській (Л. Шестов, М. Бердяєв), – але до середини XX століття поширився як досить впливова система поглядів, яка скорегувала розуміння багатьох усталених понять, у тому числі й міфу. Екзистенціалістське розуміння міфу укорінене в психоаналітичне, оскільки вважає міф закодованим посланням про пережите людством, перекладене мовою символів внутрішнє життя людини – від архаїчного до нового стану. У праці А. Камю «Міф про Сізіфа. Есе про абсурд» міфічний образ Сізіфа, історія його життя тлумачаться філософом як універсальна історія людини, яка кидає виклик богам усупереч усвідомленню своєї недосконалості й минулості. В абсурдному та безбожному світі сучасності Камю бачить єдиний спосіб протистояння абсурду – це творчість (подвоєне життя). Екзистенціалісти запропонували багато глибоких прочитань давніх і нових міфів, показали їх неймовірно важливе значення для розуміння феномену людини й людства.

Політична концепція міфу Ернста Кассіра (1874–1945), висвітлена в другому томі «Філософії символічних форм» та особливо в його останній книзі «Міф держави», а також у багатьох есеях. У статті «Техніка сучасних політичних міфів» Ернст Кассіер писав, що зрозуміти міф – означає зрозуміти не лише його слабкості й уразливі місця, а й усвідомити його силу. Нам притаманно недооцінювати цю силу. Міф владарює над усією сукупністю

соціального життя та соціальних почуттів людини, проте не завжди діє однаково й проявляється з рівною силою. Міф досягає апогею, коли людина стикається з несподіваною й небезпечною ситуацією. У цих випадках людина завжди звертається до відчайдушних засобів, якими і є сучасні політичні міфи. Міф завжди поряд із нами та лише ховається в пільмі, очікуючи свого часу. Цей час настає тоді, коли всі інші сили, котрі цементують соціальне життя, із тих чи інших причин утрачають свою могутність і більше не можуть стримувати демонічні, міфологічні стихії. Міф завжди трактували як результат несвідомої діяльності та як продукт вільної гри уявного, вони утворюються за тими самими правилами, що й будь-яка інша зброя. Ментальне розброєння зумовило зміни функцій мови: це семантичне й магічне використання слів, коли магічне слово не описує речі чи відношення між ними, а прагне виконувати певні дії та змінювати явища природи. Так, у політичних міфах магічна функція домінує над семантичною функцією [209, с. 58–65].

Психоаналіз (З. Фройд, Е. Фромм, К.-Г. Юнг) вніс суттєві корективи в концепцію міфу. Відкриття несвідомого, яким культура завдячує З. Фройд, – це також одночасне відкриття архаїчної людини, захованої в глибинах психіки кожної людини нового часу. Неоміфологізм, який спалахнув у літературі ХХ століття, змусив психологів приділити більше уваги творчій особистості, установити зв'язок індивідуальної творчості з міфами архаїчного походження. Літературні сюжети «походять з народних джерел: з мітів, легенд, казок», а міти «є відповідниками спотворених залишків бажань – фантазій цілих народів, відділеними від божества мріями (Sakularträumen) молодого людства» [464, с. 85–90].

Е. Фромм у книзі «Забута мова» розмірковував над біологічними, психологічними й соціальними чинниками у формуванні особистості та вважав страх тим механізмом, який пригнічує й витісняє за межі свідомого несумісні норми індивідуального й суспільного. Е. Фромм до забутої мови зараховує сни та міфи як універсальне вираження людської душі: «... найдивніше те, що породження нашого сплячого розуму подібні на найдревніші витвори людини –

міфи. Зараз міфи заледве викликають у нас подив. Якщо вони стали респектабельними, становлячи частину нашої релігії, ми ставимося до них із потрібною повагою – зрештою, лише зовнішньою – як до поважної традиції; якщо ж вони не освячені традицією, то ми вважаємо їх відображенням дитячого рівня мислення неосвічених древніх людей, які не знали наук. Так чи інакше, ігноруючи, зневажаючи чи поважаючи міфи, ми вважаємо їх належністю світу, абсолютно чужого нашому мисленню. Та все ж таки факт є фактом: більшість сновидінь мають багато спільного з міфами як за формою, і за змістом, і ми самі, вважаючи міфи дивними й чужими вдень, уночі набуваємо здатність до міфотворчості» [468, с. 157–208].

Аналітична психологія швейцарського вченого Карла Густава Юнга внесла свої корективи у вчення про міфи. Він розглядав міфи, архетипи й символи через основні мотиви колективного несвідомого, якими є сни. У книзі «Архетипи і символи» К.-Г. Юнг писав, що в цивілізованому житті люди значно позбавлені емоційної енергії, яка є в снах, тому на них не реагують. Вимагається щось більше, щоб впливати ефективніше, щоб змусити змінити свої установки й свою поведінку. Таку функцію й виконує «мова снів», вона несе стільки психічної енергії, що змушує звернути на неї увагу. Сни – прояв тієї сфери психічного, яка перебуває поза контролем свідомого розуму. Однак особистісні комплекси характеризують лише особливості однієї конкретної людини, а архетипи утворюють міфи, релігії та філософії, які впливають на цілі народи й історичні епохи. Особистісні комплекси трактуються як компенсації односторонніх чи дефективних установок свідомості; подібним чином міфи релігійного походження можна інтерпретувати як вид ментальної терапії для стривоженого чи стражденного людства загалом – голод, війна, хвороба, старість, смерть [506, с. 137–142].

Отже, німецька школа поглибила розуміння міфу більшою мірою в психологічному аспекті, трактуючи міф не лише як пережитки ментальності древніх людей, а й указала на те, що міфи оточують нас завжди і є могутнім

засобом впливу на становлення чи навіть зміну індивідуальних, колективних, соціальних установок.

Що ж до французької міфокритики, то тут можна виокремити три основні напрями, як-от:

- французька соціологічна школа (Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс);
- французька школа фільмології (засновник Жільбер Коен-Сеа);
- центр досліджень Уявного (Centre de Recherches sur l'Imaginaire), який заснував 1966 року Жільбер Дюран [89, с. 94].

Французька соціологічна школа трактує міф і міфологію крізь призму колективної свідомості. Так, засновник соціологічної школи та структурно-функціонального аналізу Давід Еміль Дюркгейм (David Emile Durkheim, 1858–1917) уважав, що колективна свідомість відображається в міфах як одній із форм прояву психічних комплексів індивіда. Колективна свідомість залежить від соціального стану суспільства. Суспільство саме себе відтворює й обожнює через релігію та міфологію, де релігія та міфологія пов'язані зі сферою сакрального, а суспільство і його члени – зі сферою профанного. Найелементарнішою формою релігії та міфології є тотемізм, який через уявне представляється у вигляді метафоричних чи символічних перетворень тварин або рослин, а через них моделює соціальну й родову організацію. Опозиція сакрального/профанного відображається в колективній свідомості у вигляді логічних опозицій подібності/відмінності.

Люсьєн Леві-Брюль (Lucien Lévy-Bruhl, 1857–1939) у книзі «*Le surnaturel et la naturel dans la mentalité primitive*» («Надприродне у первісному мисленні») розмірковував про сутність мислення первісних людей, причому уточнив, що терміном «первісні люди» він, радше, називає «природних людей», а не древніх, про яких ми, по суті, майже нічого не знаємо. Л. Леві-Брюль зазначає, що первісне мислення відрізняється від нашого. Воно зовсім по-іншому зорієнтоване. Там, де ми шукаємо вторинні причини, намагаємося знайти стійкі попередні моменти, первісне мислення звертає увагу винятково на містичні

причини, дію яких воно відчуває повсюди. Такий вид мислення без усяких ускладнень допускає, що одна й та сама істота може одночасно бути у двох чи декількох місцях. Воно підпорядковується законам партиципації (співпричетності), у цих випадках виявляє повну байдужість до суперечностей, яких не терпить наш розум. Ось чому це мислення, порівняно з нашим, називають пралогічним. Однак у людства не існує двох форм мислення, однієї – пралогічної, другої – логічної, відокремлених глухою стіною; натомість є різні мисленнєві структури, які наявні в одному й тому самому суспільстві й часто, а можливо й завжди – в одній і тій самій свідомості [249, с. 7–8].

Отже, у вченні Л. Леві-Брюля можна виокремити такі важливі моменти, котрі значною мірою вплинули на подальше розуміння міфу та міфологічного:

– на основі дослідження первісного мислення вчений запропонував теорію пралогізму, згідно з якою первісне мислення не є ні алогічним, ні примітивним, а таким, що відрізняється від нашого, сучасного, за такими ознаками:

- містичне сприйняття реальності, тобто віра в реальність навіть того, що не є відчутним або є уявним;
- первісне мислення ще не диференційоване: не розрізнялися частина й ціле, зображення та реальний предмет (пізніше розвинулось у теорії форми-змісту, означуваного – означального, семіотичній теорії). Первісні люди не відділяли тіло від душі, свою тінь і сновидіння також вважали частиною свого цілісного «я», засобом зв'язку з потойбічним, сакральним світом (звідси важливість дослідження сновидінь); а також не диференціювалися причинно-наслідкові зв'язки;
- первісне мислення підпорядковується закону партиципації (співпричетності), тобто взаємозв'язку між предметами й асоціаціями, істотами та речами (тотемізм), людьми й тваринами чи рослинами, байдужістю до протиставлень і суперечностей; саме тому протиставлення, закон протилежностей стають одними з основних способів дослідження колективної свідомості;

- первісне мислення розкриває сутність й особливості розвитку колективної свідомості;

- колективна свідомість формується на основі первісного мислення, передається від покоління до покоління у вигляді стереотипних уявлень, не залежить від власного досвіду чи індивідуального осмислення.

Клод Леві-Стросс (Claude Lévi-Strauss, 1908–2009), продовжуючи вчення Люсьєна Леві-Брюля, у книзі «Первісне мислення» виклав основні положення своєї теорії структурного аналізу на основі досліджень племен американських індіанців, згідно з якою:

- мислення первісних людей має здатність до несвідомого логічного аналізу (а не емоційне, як у Леві-Брюля), бриколажне (від фр. *bricoler* – рикошетити), мимовільне;

- для первісного мислення характерні бінарне сприйняття та бінарний поділ світу, а отже, і сприйняття протилежностей, які й формують структуру міфологічного мислення;

- метод структурного аналізу полягає в тому, що всі міфи походять від основної, прямої версії, яка структурується за певними категоріями, рівнями й кодами, основні елементи якої – мета, засіб, результат; різниця в структурі міфу зумовлена етнологічними та географічними особливостями;

- соціальні факти – семіотичні, знакові моделювальні системи, котрі виступають одночасно і як речі, і як уявлення про них, тобто як означене й означник; у процесі соціального розвитку соціальні факти виконують комунікативну роль, причому семантика означеного може зникати, а означник – навпаки, зберігатися, що й відбувається в міфі [250, с. 243–261].

Французька школа фільмології (Жільбер Кюен-Сєа, Ролан Барт, Крістіан Метц, Люсьєн Сєв) утворилась у повоєнні часи та зробила значний внесок у теорію рецепції, у форматі якої здійснювалися міфокритичні пошуки. Вони вказали на механізми масової культури, такі як ідентифікація й проекція, і які функціонують як суб'єкт-об'єктні ототожнення, утворюють міфологічні за своєю природою відношення та здійснюють перетворення індивідуального на

соціальне. Зокрема, представники школи сформулювали принцип двостороннього розуміння інформації від адресанта до адресата й навпаки, а також потребу виокремлення системи знаків та образів як лінгвістичних елементів, які передають глибинну інформацію й мають значний вплив на формування певної ідеології суспільства.

Так, наприклад, Ролан Барт (Roland Barthes, 1915–1980), відомий як структураліст, уважав суспільство полем для міфологічних значень. Учений намагався відповісти на запитання: що є міфом сьогодні? Для Барта міф – це комунікативна система, висловлювання, а тому міф не може бути річчю, конвентом чи ідеєю, міф – це форма. Це також трьохелементна семіологічна система, яка досліджує оформлені ідеї і яка складається з означника, означеного та знака, котрий їх об'єднує. Усі три елементи системи наділяються статусом мовних засобів. Міф нічого не приховує, не афішує, його функція полягає в деформації, а не в приховуванні, тому немає потреби вдаватися до підсвідомого, щоб трактувати міф. Важливий елемент значення й необхідна умова двоїстості міфу – його мотивованість. Вона неминуча, проте має фрагментарний характер. Двоїстість міфу полягає в тому, що його ясність має ейфоричний характер. Прочитання та розшифрування міфу залежить від того, на що ми звертаємо увагу: на смисл чи форму, або ж на тому й іншому відразу, отож ми матимемо три варіанти прочитання міфу. Насправді ж усе, що завгодно, може підлягти міфологізації, вторинна міфологічна система може будуватися на основі якого завгодно смислу. І навіть на його відсутності. Однак різні мови по-різному цьому опираються. Звичайна мова чинить слабкий опір і тому найчастіше викрадається міфом. Тому Р. Барт називає міф викраденою мовою. Лише мова поезії противиться міфологізації, оскільки її ідеал – вникнути не в смисл слів, а в смисл самих речей. Називаючи міф словом, а особливо деполітизованим словом, Р. Барт указує, що відносини між міфом та людьми – це відносини не істинності, а користі. Оскільки міф є значущістю, то, змінюючи його контекст, ту загальну й нестійку систему, у межах котрої він функціонує, можемо дуже точно регулювати його функції [31, с. 72–120].

Пізніше образ (фр. *image*) та образне/уявне (фр. *imaginaire*) було покладено в основу міфокритичних досліджень Жільбера Дюрана (Gilbert Durand, 1921) і його однодумців, «*les poéticiens du sujet*», які трактували міф у синхронічно-діахронічних відносинах, де синхронія міфу – це можливість хронологічно (а не історично) проникати у твори різних епох, а діахронія міфу – у наративи художнього твору як структурного елементу його аналізу. Із цього приводу Г. Ф. Драненко уточнює, що сам наратив розглядається в синхронії та діахронії: «Ж. Дюран вважає, що читання є системою, що складається з трьох вимірів: 1) структурної синхронії наративу (за теоріями Дж. Кемпбелла та К. Леві-Стросса); 2) художньої діахронії (сюжет, події оповіді, їх повторюваність); 3) “хронологічного” (а не “історичного”) перебігу часу, в якому проявляється синхронічне зіставлення між читанням, що здійснює читач, та читанням, що його здійснює автор. Саме останній вимір допомагає розкрити не лише трансформації певного міфу (через виявлення втрат міфологем, їх інтерполяцій з інших міфів), а й факт його “виснаження”» [155, с. 48].

Так, за Ж. Дюраном, образ (*image*) ніколи не буває довільним (*arbitraire*), він відчутно утримує свій смисл і має відповідне значення та символічно визначений вимір, що зумовлює об'єктивний семантизм уявного, яке, зі свого боку, залежить від глибинних мотивацій. Відтак Ж. Дюран виділяє два режими образу – денний і нічний (*les régimes diurne et nocturne*), котрі представляють два протилежні способи боротьби проти страху часу та смерті і які зумовлюють поведінку людини в суспільстві. Окрім того, уявне сприймає, передусім, не предмети, а дії, що реалізуються через предмети, тому наголошує на важливості дієслів у літературному аналізі й виділяє три основні схеми – інфінітиви, які, трапляючись у природній і соціальній реальностях, визначають архетипи уявного: *distinguer* – розрізняти, *confondre* – змішувати, зіставляти, *relier* – об'єднувати [540, с. 117–126].

На прикладі міфологічного аналізу роману Стендаля «*La Chartreuse de Parme*» («Пармський монастир») Ж. Дюран виокремлює міфологічне ядро (*le noyau mythique*), яке організовує оповідь/означуване/те, що розповідається – *le*

récit / signifié, і розповідь/означальне/те, як розповідається – *la narration / signifiant*, а також «прихований міф» – «*le mythe latent*», котрий описується у творі у формі «міфологічного декору» – «*décor mythique*» («*les rédundances*» – міфологізми, якими «рясніє» твір) за допомогою міфологем (найменших міфологічно виражених одиниць дискурсу). Міфологеми завжди виражені імпліцитно, а не експліцитно, із трьох причин – першочерговість дієслівних форм; епітетність іменників та власних назв, котра їм надається; зникнення й виникнення міфів у різних цивілізаціях і культурах під впливом часу.

Доповнюючи вчення Ж. Дюрана про літературний аналіз тексту, Жан Бюрго (*Jean Burgos*) називає уявне перехрестям обміну індивідуальних імпульсів та зовнішніх установок. Автор уважав, що поетика тексту залежить від трьох чинників: мовлення, реальності, прочитання, що постійно їх оновлює. Образ натомість утворюється завдяки здатності тексту оновлювати реальність і набувати при цьому нових значень, є так званим вертикальним контрапунктом, що збагачується під час горизонтального прочитання.

Услід за Ж. Дюраном Ж. Бюрго трактує уявне через лінгвістичну й тематичну організацію тексту, через його полівалентність і виокремлює три основні схеми, виражені іменниками:

- *la révolte* – бунт;
- *le refus* – відмова;
- *la ruse* – хитрість.

На думку вченого, саме вони відповідають трьом типам стосунків у світі, трьом можливим засобам проти страху завершеності життя, смерті, «поєднання схем породжує нові форми і дає відповіді у самому тексті проти страху часу» [525, с. 52].

Уявне як таке, що доповнює свідомість символічним горизонтом, має безпосередній зв'язок з архаїчним (міфом) та майбутнім, постає в центрі уваги й іншого дослідника, Поля Рікера, який уводить поняття «наративна ідентичність» і «темпоральність», що є фундаментальними у відображенні

певного «я», « l'ipséité ». На думку вченого, під час аналізу творчого уявного потрібно розрізняти три рівні наративної побудови:

- рівень пережитого, минулого;
- рівень розповіді (наратив, міф, зв'язок між дією й свідомістю);
- рівень інтерпретації (уміння прочитання) [589, с. 20].

Міфи, структура оповіді, персонажі та їхні вчинки, мораль впливають на розгортання наративу художнього тексту, його архітектоніку, перетворюють абстрактні ідеї на конкретні форми мислення, тобто формують уявне мислення письменника й відповідають на наявні внутрішні переживання. Поль Рікер досліджував психологічні відхилення й причини їх виникнення, те, як вони можуть проявлятися. Відображення психологічних відхилень у художньому тексті покладено в основу психолінгвістичного напрямку французької школи, представниками якого є Жан Декоттіні (Jean Decottignies), котрий досліджував твори багатьох французьких авторів різних стилів, у тому числі Марселя Пруста, і для якого головним постулатом стало те, хто пише, як пише, а також Крістіан Шелебур (Christian Chelebourg). На його думку, той, хто будує твір, і той, хто вибудовує себе в ньому, перебувають разом, щоб перемогти суперечності свого «я» [533, с. 106]. Дослідники керувалися тим, що «кожний твір є нічим іншим, як символічним автопортретом, створеним для того, щоб залагодити за допомогою сублімації життєві проблеми, звідси й інтерес до психоміфічних мотивів творчості.<...>автор завжди залежить від впливу нарцисизму й для нього уявне виступає мовним способом, за допомогою якого він підпорядковує реальність своєму пораненому нарцисизму» [541, с. 31]. Психоміфічний напрям дослідження художнього тексту, незважаючи на його увагу до уявного, психологічних особливостей автора та їх мовних проявів, зазнавав певної критики, оскільки приховував свідоме за несвідомим, зміст за формою, тему за міфом. На те, що потрібно розрізняти тему й міф як ключові поняття у творі, указували Віктор-Лоран Тремблей (Victor-Laurent Tremblay) і Реймон Труссон (Raymon Trousson). Так, Віктор-Лоран Тремблей указував, що тема повторюється парадигматично, представляючи символічну сітку, яка

розтягується в часі та просторі, а міф імплікує синтагматичний план і завжди включає не стільки образ як основну оповідь, яку письменник модифікує на власний розсуд [601, с. 138]. Р. Труссон наголошував: оскільки не кожен літературний міф імплікує оповідь, але проявляється у формі оповіді, розрізнення теми й міфу є важливим моментом аналізу. Він виділяв літературний міф, ситуативний міф, міф персонажний і тему [602, с. 19]. П'єр Брюнель розділяв власне міф та літературний міф як ритуальний і художній [523, с. 519].

Отже, уявне (уявне – це трикомпонентна структура, яка включає уявне як таке, уяву, механізми процесу уяви) постає ключовим поняттям у літературознавчому (і навіть у міждисциплінарному) аналізі тексту: «дослідження літературного уявного вважають сьогодні одним із глобальних підходів до літературного чинника: зміст та філологічні дослідження, наративні форми й текстові структури, вершини творчості та глибини сприйняття, контекстуальні аспекти написання й інтерпретаційні процеси можуть бути об'єднаними й знайти своє місце в аналізі. Конвергенція цих елементів дасть змогу уникнути недостатності результатів. <...> об'єкт дослідження уявного потребує не лише об'єднання літературознавчих дисциплін, а й міждисциплінарність гуманітарних наук у широкому значенні. Особливо у випадку вивчення міфологічних переписувань» [541, с. 33].

Значний внесок у міфокритику робила російська школа (М. Бахтін, О. Веселовський, О. Лосєв, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, В. Пропп, О. Фрейденберг), основним завданням якої було представити міфологічний фундамент в авторській художній творчості. Матеріалом для цього слугувала міфологія, позицією – фольклор, проблемою – література [462, с. 10].

Так, О. Фрейденберг виокремлювала два різновиди ідеології – фольклор і релігію. Для фольклору формальною основою слугували міфи, для релігії – обряди, ритуали. Міфологія – це вираження єдино можливого пізнання, яке не ставить жодних запитань про достовірність того, що пізнає, а відтак і не домагається її, а фольклор існує поряд із релігією, яка наполягає на достовірності свого світопізнання. Однак сам фольклор як перехідний вид

ідеології однією своєю стороною дивиться в традицію, достовірність якої вважає непорушною, а іншою – у мистецтво, де все засновано на ілюзорності. Змінювались і переходили один в одного зміст та форма культур, місцеве неодмінно змішувалось із чужорідним. Еволюції, звичайно, не було, проте з однієї культури виростала протилежна, інша. Приблизно те ж саме відбувалось і в ідеологічних системах, де одне ставало іншим, учорашній день – сьогоднішнім, міфологія – фольклором, фольклор – літературою. Основну роль під час переходу міфології у фольклор відіграло народження реалістичного світосприйняття у формі понять. Поняття вивітрили з міфу його конкретні й прямі смисли. Це заклало основу фольклору, який ретельно відтворював весь спадок міфології, зрозумілий, однак, реалістичному світосприйняттю [462, с. 16–17].

Дослідження міфу, його сутності здійснено в роботі «Діалектика міфу» О. Лосєва (1893–1988), відомого російського філософа й філолога, який, відійшовши від фольклору, вивчав суміжність міфу та релігії. Подібність міфології й релігії полягає в тому, що обидві ці сфери є сферами буття особистісного. Релігія та міфологія живуть самоутвердженням особистості. У релігії особистість шукає втіхи, виправдання, очищення й навіть спасіння. У міфі особистість також прагне проявитися, висловити себе, мати свою якусь історію. Ця спільна особистісна основа робить помітною також різницю між двома сферами [263, с. 481]. Досліджуючи міф через сутність особистісного, О. Лосєв сформулював його головні постулати:

- міф не є вимислом чи фікцією,
- міф не є буттям ідеальним;
- міф не є науковою, зокрема примітивно-науковою, побудовою;
- міф не є метафізичною побудовою;
- міф не є ні схемою, ні алегорією;
- міф не є поетичним витвором;
- міф є особистісною формою;
- міф не є спеціально релігійним творенням;

- міф не є догматом;
- міф не є історичною подією;
- міф є чудом [263, с. 393–600].

Специфіку та проблеми міфу в історично-літературному аспекті з відхиленням від релігійнознавчого аспекту вивчав Є. Мелетинський. Він зазначав, що впродовж свого розвитку література безпосередньо використовувала традиційні міфи в художніх цілях. Деякі письменники свідомо зверталися до міфології як до інструмента художньої організації матеріалу й засобу вираження вічних психологічних зачатків і стійких національно-культурних моделей. У літературному міфологізмі на перший план виступає ідея вічного циклічного повтору первинних міфологічних прототипів під різними «масками», своєрідним заміщенням міфологічних і літературних героїв, зроблено спроби міфологізації письменниками власної житейської прози, потаємні міфологічні основи реалізму висвітлюють літературні критики [289, с. 7].

Отже, російська школа значно розширила сприйняття міфології в художній творчості розумінням, що письменники свідомо застосовували міфи як засіб відображення чуттєво-образних форм, які передають індивідуальні, національні й загальнолюдські духовні цінності, приховані психологічними (а не історичними чи релігійними) основами, що міф може бути не лише моделлю чи схемою інтерпретації художнього твору, а й потребує врахування авторської інтерпретації твору.

Українську школу міфокритики започаткував О. Потебня (1835–1891), котрий аналізував міф із позицій протонародної релігійності. Учений стверджував, що міф, насамперед, характерний для людей з архаїчною свідомістю, але в процесі еволюції свідомості він стає притаманним людям, які наближаються до нас за ступенем свого розвитку, тому міфічна творчість не припиняється й у наші дні. Міфічне мислення твориться на рівні свідомості; воно логічне, розумне, системне й цілісне, не залежить від зовнішньої природи. Міфічне мислення реалізується через мову та завдяки мові, через її символічні форми. Міфи можуть проявлятися в релігійних, філософських і наукових

системах за умови наявності в них міфічних форм мислення, виконувати пізнавальну й комунікативну функції, доповнюючи недостатність знань про ті чи інші об'єкти реальності. Саме недостатність знань про предмети зумовила несвідоме перенесення ознак одного предмета на інший, так виник міф. Допоки існує несвідоме алегоричне перенесення ознак – існує міф, як тільки це перенесення усвідомлюється, зникає міф і виникають тропи – метафори [364, с. 146–265]. Дослідження міфів активно здійснювала харківська школа романтиків. У працях П. Куліша, М. Костомарова накопичено значний матеріал, узагальнений завдяки фольклористичним та етнологічним дослідженням. Ішлося про специфіку й походження не лише східнослов'янських міфів, а й тих, які можна пов'язувати саме з українською ментальністю. Велике зацікавлення світовими міфологіями характеризує наукові розвідки І. Франка, Лесі Українки, А. Кримського, В. Петрова (Домонтовича). У радянські часи міфокритика через ідеологічні причини занепала.

Пізніше, наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, простежено відновлений інтерес до міфологічного мислення як культурного, самотутнього джерела розвитку української нації. Виокремлено так званий напрям «неоміфологізму» (Г. Грабович), у якому акумульовано рецептивні, психолінгвістичні, архетипні теорії задля реконструктивного прочитання й інтерпретації основоположних творів української класики. Опубліковано роботи Г. Грабовича «Шевченко як міфотворець», «Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка», О. Забужко «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу» (1997), «Деміфологізація України», І. Зварича «Міф у генезі художнього мислення» (2002), М. Ласло-Куцюк «Вогонь і слово. Космогонічний міф України» (1992), Т. Мейзерської «Проблеми індивідуальної міфології: Т. Шевченко – Леся Українка» (1997), О. Бондаревої «Драматизм міфу і міфологізм драми» (2000), Ю. Вишницької «Міфологічний сценарій в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах» (2016), Г. Драненко «Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса» (2011), Л. Плюща «Екзод

Тараса Шевченка. Навколо «Москалевої криниці», Л. Скупейка «Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки» (2006), Н. Слухай (Молотаєвої) «Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко» (1995), Я. Поліщука «Міфологічний горизонт українського модернізму» (2002).

Міфологічний підхід активно використовується в дисертаціях і статтях (О. Буряк «Міфологізм художнього мислення Богдана-Ігоря Антонича та Ігоря Калинця» (2001); О. Кривчикова «Національний міф та його трансформація в українській еміграційній поезії (на прикладі “празької школи”)» (2002); Т. Саяпіна, «Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського» (2000); Т. Шестопалової «Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації» (2001) й інші). Міф як перекладознавча проблема розглянуто в статті М. Лановик «Розвиток концептів “символ”, “архетип”, “міф” у теоретико-літературних дослідженнях науки про переклад»; теорію ритуально-міфологічного аналізу розкрито в роботі Т. Шадріної «Кембриджська школа в літературознавстві Англії», екзистенційність міфу – у статті І. Фрис «Міфологічні концепції ХХ століття: огляд проблеми» (2012).

Г. Грабович зазначив: «У формальному, наративному вимірі міф також має своє чітке обличчя: він закономірно наголошує на своїй функції, підкреслює свою метатематичність. Тут-бо криється основна телеологія міфу, його *raison d'être*. Саме тому, що він покликаний передавати не поверхове та старе, а есенційне, вагоме, він так або інакше, у самій нарації та формі підкреслюватиме свою вищу ціль, свою *message*. І саме під тим кутом зору, враховуючи таку структуру міфу, ми можемо краще зрозуміти, коли йдеться про міф України, його таки відмінне звучання і функціонування в польській та й українській іпостасях» [134, с. 168].

М. Моклиця, розглядаючи міф і міфологію в структурі світосприйняття (на прикладі творчості Лесі Українки), пише, що поняття «міф» – один із головних кодів людської цивілізації, ключ до розуміння всіх основоположних процесів. Ключ, який спроможний відкрити комунікативні закони й водночас – таємницю індивідуальної екзистенції. <...> Процес міфізації навколишнього

світу починається зі стихійних вірувань у надприродні сили. Поступово формується уявлення про поділ світу на дві частини – сакральну, належну вищим, визначальним силам, і профанну, належну й досяжну людині. Водночас поруч із віруванням, яке є ірраціональним ставленням до світу, накопичується раціональне пізнання того самого світу. Неминуче настає час зіткнення двох образів світу, коли знання про реальні закони та закономірності випереджає вірування. Процес руйнування старої віри – це фактично процес деміфізації свідомості, адже людина починає більш адекватно й тверезо оцінювати навколишній світ, позбуватися численних ілюзій та оман [301, с. 86–87].

О. Бондарева дослідила міфотворчі та міфоруйнівні тенденції в українській драматургії кінця XX – початку XXI ст., виявляючи «реальне співвідношення жанротворчих принципів і міфологічних структур» [68, с. 8]. Ю. В. Вишницька вводить поняття «міфологічний сценарій» і зазначає, що «міф сьогодні стає інтердисциплінарною платформою, теоретичною парадигмою комплексних досліджень в царині гуманітаристики» [109, с. 44].

Т. Мейзерська на прикладі творчості Тараса Шевченка та Лесі Українки продемонструвала міф як модель, за зразком якої розгортаються ідеї, образи, поняття. Пізніше Я. Поліщук розкрив процес міфологізації літератури кінця XIX – початку XX століття на трьох рівнях: архетипно-ініціаційному (парадигма героя), анагогічному (образний лад, універсум символіки) і дискретному (візійні світи – від реміфологізації до авторського міфотворення), а також описав функції міфу в художньому творі [354, с. 20–21]. За словами І. Зварича, міф як об'єкт художнього мислення постає однозначним на текстовому рівні, на позатекстовому його чіткість «стає ефемерною» [190, с. 11].

На думку Г. Ф. Драненко, «міф є живим джерелом, невичерпним ресурсом сюжетів та мотивів, але в багатьох випадках “ре-креація” не зводиться до простого запозичення міфологічної оповіді, вона, навпаки, забезпечує їй діалектичну трансформацію, яка містить також процеси деміфізації. Якщо міфологія представляє оновлений об'єктивізований стан певного типу історій,

то міф сам по собі означає семантичну матрицю, символічне ядро, яке дозволяє створити оповіді навколо визначеної структури» [155, с. 107].

І. Фрис, ґрунтуючись на міфологічні концепції відомих шкіл XX століття, трактує «міф як універсальний феномен людської цивілізації, наділений трансцендентним змістом і екзистенційною спрямованістю» [463, с. 377].

Незважаючи на таку велику когорту вчених (звісно, не всі тут указані), дотичних до проблеми міфу, проблема все ж таки залишається відкритою для подальшого вивчення. Міфомислення притаманне людям із творчою фантазією, це пошук шляхів до істини й самореалізації, письменники свідомо (як діалог із культурою) й несвідомо (залучаючи сни й візії в процесі творчості) використовують міфи, кодують інформацію, передбачаючи множинність інтерпретацій. Наскільки ефективний міфокритичний підхід до вивчення творчості конкретного автора, напряду залежить від усвідомленості словника понять, яким оперує дослідник.

Не йдеться про те, що існує наукова необхідність вступати в полеміку з тими чи іншими міфознавцями, заперечувати одну концепцію та пропонувати іншу. Міфокритика разом із її відгалуженням архетипної критики – настільки розгалужена система знань, що потребує не лише оволодіння ними як методологічною й теоретичною базою дослідження, а й виваженого відбору тих концепцій, ідей, які узгоджуються з іншими підходами, методологіями. Сьогодні в розпрядженні науковця наявна неохопна кількість методів. Для того щоб перетворити їх на дієвий інструмент, важливо підпорядкувати їх конкретній меті дослідження. Міфокритика потрібна під час вивчення символістського наративу, оскільки символ належить до універсальної мови людства, тієї самої, що й міф. Мова за визначенням символічна, а світосприйняття людини – міфічне. Символічна реальність людини, яку досліджують сучасні психоаналітики, – це той самий міфосвіт, котрий моделювали у своїй творчості митці періоду модернізму. Саме вони усвідомили тотальну суб'єктивність світосприйняття, яка й стає джерелом постання і міфосвіту, і символічної реальності.

1.5. Наратологічний аспект символістського роману

Вивчення фольклору й міфів сприяло усвідомленню структурних елементів оповіді та привело до формування наратології.

Наратологія (фр. *narratologie*, f) як наука у своєму розвитку пройшла три стадії. Перша започаткована в середині XIX століття в Європі та США й акумулювала дослідження риторики та поетики. Окремою дисципліною наратологія стала на другій стадії свого розвитку. На думку Р. Барта, яку він виклав 1966 року у «Вступі до структурального аналізу наративів» (« Introduction à l'analyse structurale des récits »), «художній текст має структуру, властиву будь-яким іншим текстам, тому він піддається аналізу» [519, с. 1–27]. 1969 року Ц. Тодоров увів термін «наратологія» в «Граматичі Декамерона» (« Grammaire du Décaméron ») [599], а Ж. Женетт надав чіткого теоретичного обґрунтування й визначив основні наратологічні стратегії в роботі «Фігури III» (« Figures III ») [547]. Третя стадія розвитку наратології триває від 90-х років XX століття до сьогодні. У процесі такого становлення увага до слова й речення змінилась інтересом до тексту, дискурсу, наративу.

У сучасному українському літературознавстві маємо також чимало монографій, дисертацій, інших наукових розвідок із наратології (праці О. Капленко, І. Коваленко, Л. Мацевко-Бекерської, М. Легкого, І. Папуші, М. Руденко, В. Сірук, О. Ткачука та ін.). Ідеться, насамперед, про використання наратологічного методу, який доцільно апробувати на творчості кожного прозаїка чи драматурга, але поступово накопичується обсяг знань, що становитиме вітчизняний фрагмент загальної наратології.

Як стверджує Ц. Тодоров, наратологія – це теорія наративу, яка досліджує його природу, форму й функціонування на рівні розповіді та зв'язків наратування, їх здатності створювати й сприймати [600, с. 37]. Чіткі концептуальні положення так званої класичної наратології (« la narratologie classique ») сформулював Ж. Женетт у роботі « Discours du récit » (« Figures III », 1972), а також у « Nouveau Discours du récit », опублікованій 1983 року. Лінгвіст

трактував наратологію як «науку, яка досліджує вербальний спосіб представлення часово орієнтованих ситуацій і подій» [546, с. 12].

Наприкінці 90-х років, у зв'язку з підвищенням інтересу до тексту та складності його організації, виникає нова дисципліна, яку О. В. Падучева визначає як лінгвістику наративу, тобто як «дисципліну, що вивчає формальні правила творення оповідного тексту й усієї тієї семантичної інформації, котру отримує з нього людина як носій мови [344, с. 41].

Важливі в понятійному словнику наратології поняття «жанр», «літературний жанр», які треба відмежовувати від наративності, оскільки наративність – це властивість, що передбачає спосіб викладу подій, який відрізняється часовою та логічною послідовністю [425, с. 23]. Текст-наратив може проявлятися в будь-якому літературному жанрі, оповідаючи події, пов'язані між собою в часі або логічно [472, с. 15].

Кожен наратив має свою структуру, про яку ще Арістотель сказав, що «наратив має початок, середину і кінець» [16, с. 80]. Пізніше В. Пропп увів поняття функції, рухів (подій), учасників (персонажів), їх фундаментальних ролей [352, с. 28]. А.-Ж. Греймас доповнив, що наратив представляє послідовність подій, орієнтованих намірами, маніпуляціями, перформаціями (випробуваннями) та санкціями (нагородою чи покаранням) [136, с. 3–23].

Двох'ярусну структуралістську модель В. Лабова й Дж. Валетського, згідно з якою основними функціями наративу є ускладнення та роз'язка [555, с. 82], доповнено Ж. Женеттом й Е. Бенвеністом до чотириярусної – розповідь–дискурс–нарація–історія. Розповідь – це послідовність подій, причинно пов'язаних (а наратив може розповідати про події, причинно не пов'язані). За Е. Форстером, розповідь – це наратив про події з наголосом на хронологію та причинність [543, с. 56]. Е. Бенвеніст трактував розповідь, історію й дискурс як доповнювальні підсистеми, котрі, однак, різняться між собою за функціями. Розповідь та історія не мають стосунку до ситуації, відправника та отримувача, а дискурс має [521, с. 80]. Дж. Рікардо розуміє дискурс як план вираження наративу, який протиставляється плану змісту чи розповіді. На думку Ж. Женетта,

історія – це зміст певної ситуації, а нарація (*narration, f*) – це наратив, дискурс, які представляють одну чи кілька ситуацій, уключають їх у себе [547, с. 130].

За словами Е. Бальбурова, актуалізація наративних досліджень і розвиток поняття «наратив» проливають нове світло на проблему літературного сюжету. Ці дві категорії поєднує те, що вони належать до засобів організації мовлення, оскільки організоване мовлення має початок, середину, завершення. Це загальна схема, якої дотримуються і сюжет, і наратив. Фабула – природна побудова тих життєвих ситуацій, які покладено в основу сюжету. Подальший розвиток роману як синтезатора жанрів і стилів, який зламав канони рефлексивного традиціоналізму, дав нові синтези риторичної та ліричної традицій словесності – текстів-побудов і текстів-«еманацій». Виникла тенденція зняття наративної схеми (інтелектуальний, символістський, лірико-філософський, новий романи), а також пропозиціональні схеми (романи «потoku свідомості», роман «внутрішній монолог») [27, с. 71].

У сучасних наукових розвідках розрізняють наратив як спосіб розгортання сюжету та наративний аналіз як метод дослідження ідентичності особистості, невіддільної від життєвого процесу. У символістському романі наратив як спосіб і наративний аналіз ототожнюються, оскільки в наративі роману репрезентовано наративну ідентичність особистості як феномен буття, пізнання й розвитку, тобто як певний модус пізнання дійсності. Більше того, особистий наратив, який невіддільний від наративу національної культури, виявляє її взаємозв'язки та відносини.

За словами Ж. Женетта, «сучасна людина відчуває власне тимчасове існування як тривогу, свій внутрішній стан – як нав'язливу турботу чи нудоту; віддана владі абсурду й терзань, вона заспокоюється, проектує власну думку на речі, будуючи свої плани та фігури, черпаючи таким чином хоч трохи стійкості та стабільності з геометричного простору» [172, с. 127].

Матерія художнього тексту, сам текст як об'єкт дослідження зумовили розвиток двох напрямів наратології як методу дослідження художнього твору – «фабульного» й «комунікативного» наративу. «Фабульний» досліджує текст із

позиції послідовного розгортання основних подій сюжету. «Комунікативний» наратив розглядає текст як комунікативного посередника між автором і читачем. За Ж. Женеттом, «функціонування художнього тексту в культурному просторі є опозицією об'єктивної розповіді та суб'єктивного дискурсу» [170, с. 294]. Комунікативний наратив має свої комунікативні стратегії – авторську й читацьку. Авторська комунікативна стратегія передбачає варіативність сприйняття реципієнтом свого досвіду зокрема та своєї картини світу загалом, тому виступає реальним учасником змодельованого ним наративу. Комунікативна стратегія читача – це ідентифікація себе з ідеальним читачем (У. Еко), а своєї версії розуміння – як ідеальної й аналогічної авторському задумові. Ж. Женетт зазначає, що наратив (об'єктивна розповідь) і дискурс (суб'єктивне сприйняття), або ж мовлення автора (мова тексту) та мовлення читача (мова твору), можуть розходитися чи синхронно збігатися в процесі розгортання тексту на рівні індивідуального осмислення [170, с. 297]. Авторська стратегія залежить від типу оповіді – правдоподібною, мотивованою чи довільною, – а також від ступеня авторської фокалізації на індивідуальне сприйняття. Для читацької стратегії важливі фонові знання реципієнта, мотивованість, психологічний стан. Якщо авторська стратегія фіксована в тексті, то читацька – не передбачена, ситуативна [171, с. 322]. Це дає певну свободу в інтерпретації художнього твору та і, як результат, призводить до складнощів щодо його однозначного аналізу.

Таким романом, який зламав канони традиційної структури наративу, розкрив внутрішні колізії, внутрішній конфлікт людини, сюжетний принцип котрого спрямований на осмислення внутрішніх відчуттів, постає символістський роман. Наратив символістського роману не має чіткої схематизації структури, а навпаки – відзначається особливою ідейністю, темпоральністю, мотивованістю.

За словами О. Фрейденберг, у сучасній творчості крізь техніку мови й мислення просвітлюється міф як потаємний і вільний початок думки. Міф властивий будь-якій творчості як його неспецифічне смислопороджувальне джерело [462, с. 243].

За Данієль Шаперон [531, с. 53–101], наратологія як наука про дослідження художнього тексту трактує взаємозв'язок трьох основних компонентів – історія–розповідь (дискурс)–оповідування (рис. 1.1).

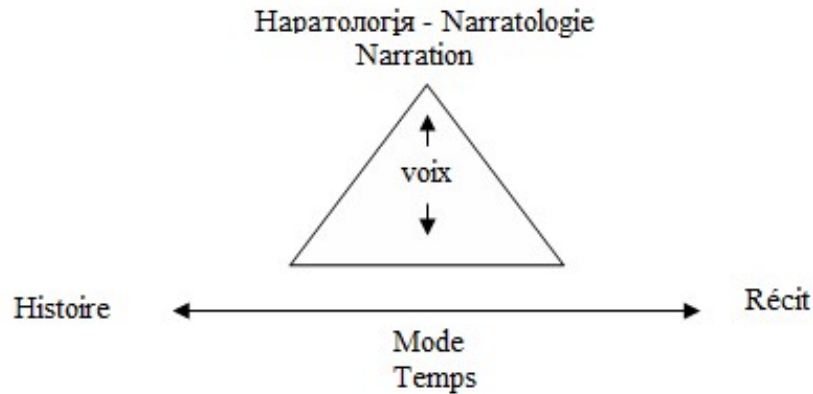


Рис. 1.1. Наративна структура художнього твору

Історія (*l'histoire*) символістського роману – це певна ситуація, яку неможливо аналізувати у відриві від розповіді (*le récit*) та оповідування (*la narration*). На перший погляд, окрема історія не є зрозумілою щодо своєї функції у творі. Трактування можливе лише за включення в багат шаровий аналіз тексту. Одна історія входить в іншу, більш загальну історію, переходить у розповідь без видимої хронологічної послідовності та причинно-наслідкових зв'язків. Розповідь ведеться в минулому часі, усі події й дії відбулися раніше від моменту нарації та викладаються крізь призму сприйняття наратора. Розрив між часом історії й нарації вжито, аби показати процес усвідомлення наратором пережитих історій, а отже, зростає її зв'язок із реальністю й розумінням читача.

Розповідь як послідовність історій є наративом, оповіддю про події, що їх переживає персонаж, однак акцентується їхня біографічна каузальність, вплив на формування світогляду того чи іншого персонажа. Причинно-наслідкові зв'язки не вказуються безпосередньо, вони спонукають читача робити певні висновки самостійно, індивідуально. Тому розповідь як оповідування історії включено в дискурс як осмислення історії. У символістському творі хронологію історій вибудовують не події як такі, а спогади та емоції, котрі їх спровокували. Розповідь підкріплюється монологічними розмірковуваннями персонажа

(персонажів), ліричними доповненнями, емоційними враженнями, що передбачає включення читача в інтерпретування ним основного смислу [87, с. 54].

Історія, розповідь, оповідування вибудовуються за всіма ознаками комунікативного наративу так, щоб змодельовати погляд наратора й передати його через переломне сприйняття читача. Тому наратив символістського роману – це, зазвичай, комунікативний монологічний першоособовий наратив, у якому представляються авторські судження від імені першої особи, котра є безпосереднім учасником подій, зазнає змін, трансформацій, певних санкцій (розчарування, схвалення, розуміння, підтримки чи відчуження).

У цьому аспекті важливий вибір ролі самого автора, передання ним функцій наратора комусь із персонажів, тобто вибір прототипу, відповідних стратегій і тактик. За Е. Кассельсом, стратегія – це модель, план, спосіб дій для організації та досягнення довгострокових цілей. Тактика – це теорія й практика підготовки та реалізації певних дій, яка включає закономірності, характер, особливості й зміст певного поняття. Стратегія досягає мети за допомогою виконання проміжних тактичних завдань [528, с. 5–7]. Т. Ван Дейк уважав, що наративна стратегія – це властивість когнітивних планів, які презентують загальну орієнтацію певної послідовності дій і включають мету взаємодії [100, с. 153]. Так, Т. Ван Дейк виокремлює два типи наративних стратегій:

– глобальні наративні стратегії, які враховують та створюють відношення художньої інформації між наративними інстанціями відправника (письменник–автор–наратор–нарататор) і її отримувача (адресат–адресант–або актуальний читач);

– локальні наративні стратегії, які аналізують механізми реалізації погляду оповідача.

І. Бехта вказує на виміри локальних наративних стратегій – час, швидкість, простір та погляд [55, с. 72].

Отже, наратологія як наука про текст дає можливість простежити архітектоніку художнього твору як системи й дослідити прийоми трансляції індивідуально-авторської картини світу. На прикладі творчості Марселя Пруста

ми деталізували авторські прийоми конструювання наративу символістського роману. Символістський роман як особливий тип тексту потребує розроблення особливої методології дослідження. У символістському романі головна ідея абстрактна, засоби її вираження конкретні – це символ як універсальна категорія людського мислення. Щоб символ функціонував у багаторівневій структурі тексту, авторові символістського тексту потрібно обрати спеціальну структуру наративу й відповідні їй стратегії та тактики, які, вочевидь, різняться від традиційних. Хронологія, прийоми, виміри наративу символістського роману конструюються за принципом градаційної значущості в становленні персонажів, у їх розвитку, самовираженні, моделюванні індивідуальних цінностей, взаємодії людини із зовнішнім світом на межі сакрального/профанного.

Прикладом роману нового типу є творчість Пруста, що, за словами М. Мамардашвілі, має феноменальний характер. Романи М. Пруста складаються з «моментів-феноменів», які поєднують нас з універсальним світовим життям [278, с. 544].

У подальшому нашому дослідженні простежимо функціонування міфологічного в романах Пруста, однак ми скористаємося методикою Ж. Дюрана, щоб виявити наративні стратегії Пруста заради дослідження наративу символістського роману як такого, оскільки саме його вважають фундатором роману нового типу. «Найкращий доказ того, як можна подолати реалізм, – писав Х. Ортега-і-Гассет у відомій статті «Дегуманізація мистецтва», – пильно розглядаючи мікроструктуру життя через збільшувальне скло, – це твори Пруста, Рамона Гомеса де ла Серна, Джойса» [334, с. 260]. Оскільки на мікроструктурі повсякденного життя й водночас на макроструктурі Універсуму зосереджений письменник, потрібно поєднати міфокритичний і наратологічний підходи із символологією.

Однак, досліджуючи роль символу у великоформатному творі (епопея М. Пруста), здійснимо такий самий аналіз у малоформатному творі (маленькі п'єси М. Метерлінка), щоб аргументувати можливість застосування обраної

методики як певної моделі літературно-поетичного аналізу символістського твору, незалежно від жанрових відмінностей.

1.6. Символістська драма й наратив

На перший погляд, поняття «драма» й «наратив» належать до різножанрових аспектів. Арістотель зазначає, що драма – це відтворення дії дією, а роман – відтворення дії розповіддю. Якщо за критерій розмежування роману й драми брати композицію з її сталими компонентами, то можна побачити, що ні символістський роман, ні символістська драма їх не дотримуються, а швидше навпаки – уподібнюються за своєю структурою: ні в романі, ні в драмі немає подій як таких, а через події розкривається внутрішній стан персонажів, описи, портрети, характеристики використовують для того, щоб передати враження, а не факти. Символістська драма не тяжіє до сценічності, спецефектів. Первинне значення мають діалог й авторські ремарки.

За Ж. Женеттом, наратологія – це дисципліна, яка вивчає внутрішні механізми розповіді (*d'un récit*), що сама ґрунтується на оповідуваній історії (*d'une histoire narrée*). Тому потрібно враховувати взаємозв'язок між її трьома основними елементами: *історія* (розгортання подій і дій, оповідувані кимось, тобто наратором) – *l'histoire* (*la succession d'événements qui est rapportée par le récit*); *оповідування* (наративний акт) – *la narration* (« l'acte de narrer pris en lui-même », et par extension la situation dans laquelle il prend place); *розповідь* (текст, завершальна репрезентація, яка породжує оповідь) – *le récit* (« l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements »): «Щоб добре зрозуміти внесок наратології, важливо усвідомити різницю між її трьома основними складниками – історією, розповіддю, оповідуванням. Загалом, історія співвідноситься з послідовністю подій і дій, які хтось розповідає, тобто оповідач, фінальне представлення котрих наповнює розповідь. Потрібно побачити можливі взаємозв'язки між елементами тріади «розповідь/історія/оповідування». Ці взаємозв'язки набувають форми завдяки чотирьом аналітичним категоріям, як-от: спосіб, наративна

інстанція, рівень, час» [545, с. 71–73]. Окрім того, аналізуючи наративні тексти, маємо враховувати темпоральні конструкції, наративні наміри (автора, оповідувача, читача), погляди (того, хто бачить, і того, хто говорить). Так виникає ще одна проблема наративного дослідження «голосу» – «la voix», «qui parle ?», яка розкриває функції оповідувача й персонажів [546, с. 226].

З позиції «la voix» – «qui parle ?» («голосу» – «хто говорить?») наратологію можна розглядати з двох аспектів – як рематичну наратологію, що трактує структури оповіді, котрі відрізняються від драми за способом представлення – розповідаючи; як тематичну наратологію, яка, зі свого боку, стосується структур історії; цей аспект є спільним для оповіді та драми. Отже, тема-рематичні відносини є тим аспектом, що споріднює й розрізняє драму та наратологію [545, с. 75–76].

На сьогодні співвідношення «драма–наратологія» трактують у ширшому форматі – наратологія й драматургія. Поняття «драматургія» багатозначне. Відтак у нашій роботі керуватимемось основними концептуальними положеннями О. Чиркова – драматургія як «мистецтво драми» [484, с. 107]; А. Зорницького – драматургія як специфічне міжвидове утворення [198, с. 5], Д. Шаперон – драматургія як наука: 1) про театральний текст, його написання і його поетику; 2) про текст та його постановку на сцені, що пов'язана з процесами репрезентації [531, с. 15].

За Даніель Шаперон, у контексті літературознавства терміном «драматургія» послуговуються для того, аби дослідити мистецтво драматичної композиції так, як воно проявляється в тексті, а драматургічний аналіз стосується критичного осмислення специфіки цього мистецтва задля того, щоб розробити потрібні практичні рекомендації. Драматичні форми, як і епічні, є тими засобами, які репрезентують поведінку людини в її динаміці, а також вірогідною моделлю повсякденного життя, оскільки реальні події зумовлюють більш сильні афекти, як-от: гріх, страх, – які викликають негайну реакцію. Драматична форма пропонує дії довершені й зрозумілі, а драматичний автор упорядковує факти так, що вони видаються логічно пов'язаними між собою

(необхідність) і підпорядковуються законам дійсності (вірогідність). З іншого боку, драма може порушувати цінності, норми, розбурювати публіку, переходити укладені межі аристотелівської поетики.

Запозичення, які може собі дозволити драматургія від наратології, мають двоїстий характер. Насамперед, економічний, для того щоб не розширювати без потреби термінологічний апарат. По-друге, установити подібності та розбіжності між двома способами репрезентації, наративним і драматичним. Жодних сумнівів немає в тому, що «загальна система драматичних можливостей» передбачає певну частину «загальної системи наративних можливостей», оскільки в основу цих двох указаних способів покладено один тип змісту – історії. Однак різняться вони тим, що в драматичному способі історія (дія) представляється не транспозицією голосу стороннього – дією, а тлумаченням дії самими персонажами – як вони діють, так вони й говорять; за словами Пітера Зонді – представленням міжособистісних стосунків діалогами. Так, у драматичному творі оповідач відсутній або робить ілюзію своєї відсутності (рис. 1.2–1.3).

Як видно з рис. 1.2–1.3, і для наративних творів, і для драматичних голос (того, хто говорить) виконує об'єднавчу функцію. Він актуалізується словами, мовленням персонажів або ж оповідача; передає задум письменника до аудиторії (читачеві чи глядачеві). Для символістської драми функція голосу ще більш визначальна, оскільки мовлення персонажів більш поетичне, імпліцитне, наповнене мелодійними та ритмічними засобами, емоційно й змістовно увиразнене, образно-символічне, сугестивне.

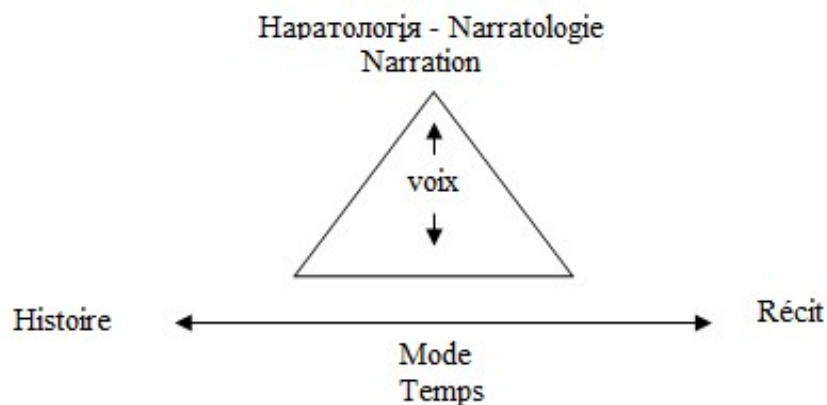


Рис. 1.2. Порівняльна наративна структура художнього твору

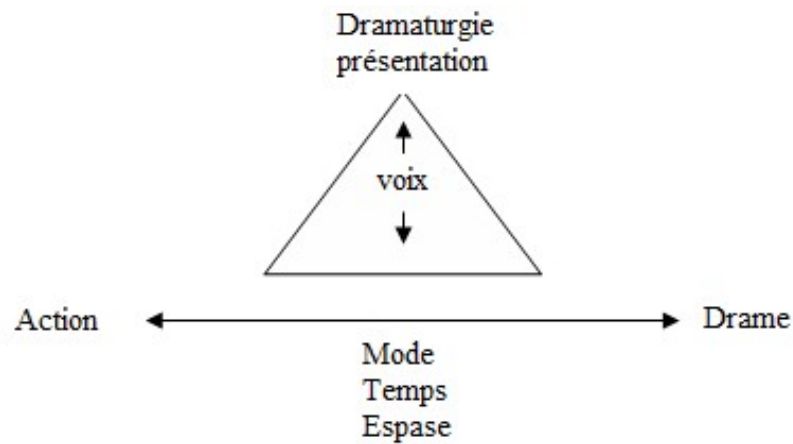


Рис. 1.3. Порівняльна наративна структура драматичного твору

Наратологію та драматургію досліджують через взаємодію відповідних компонентів: наратологію – через взаємозв’язок історії, розповіді й оповідування, драматургію – через дію та презентацію, що зображено на рисунках 1.2–1.3 у вигляді трикутників [531, с. 53–101].

Драматичний твір, порівняно з прозовим наративом, може видатися дещо спрощеним: немає наратора й нарататора, розповіді та опису, непрямого мовлення, кутів зору, зміни наративних стратегій і тактик – є лише пряме мовлення персонажів та ремарки з дуже обмеженим обсягом. Але саме мовлення персонажів, які можуть розповідати, описувати, робити висновки або ж цитувати інших, часто компенсує обмеження, зумовлені призначенням драми для театру.

Час, темпоральність указують на певний етап у житті людини (колись, тепер, потім). Як відносно історії, так і відносно дії час завжди конкретний. Для символістської драми час – це категорія безмірна, де окрема подія є лише точкою на безкінечності життя.

Простір як один з основних вимірів твору, особливо драматичного, оскільки він конкретизується на сцені, для символістської драми, як і час, стає безмежним; простір зображується як усесвіт, як поєднання потойбічного, сакрального, божественного, ідеального із земним, матеріальним, людським, а отже, неідеальним.

Саме тому компоненти просторово-часового континууму мають символічне значення, особливе трактування й функціонування, що є однією з ознак виокремлення символістського типу драми від інших типів.

Висновки до розділу 1

У розділі окреслено головні методи дослідження символістського тексту й методики аналізу символу, розмежовано символ та інші робочі терміни за функціональним призначенням у дослідженні.

Символ – це конкретне поняття, ужите як абстрактне, механізм узагальнення й універсалізації, реалізація закладеної в слові здатності називати словом окреме та загальне. Мова символів – це середньовічна мова про божественне й сакральне, яка в літературі модернізму доповнюється мовою про індивідуальне та суб'єктивне. Символи активізуються в процесі самовираження, заснованого на інтуїтивному пізнанні непізнанного, таємничого, містичного. Історія людини, яка усвідомила поділ світу на профанне й сакральне, стає шляхом пошуку істини. Символістський наратив – це розповідь про життя героя як шляху до істини між профанним і сакральним світом (мономіф), розказана символічною мовою, коли майже всі деталі реального часу й простору вказують на існування ідеального часу та простору. Символістський наратив у драмі – це показ найбільш драматичного фрагменту історії героя чи героїв, зіткнення профанного й сакрального світу в межовій екзистенційній ситуації, коли сценічні деталі мовою символів творять містичну атмосферу шляху до істини. Історія героя символістського наративу стає мономіфом, а домінантні символи – міфологемами. Отже, мономіф – це універсалізована історія героя на шляху випробувань, яка відтворюється культурою від первісного ритуалу ініціації до творення численних супергероїв сучасної популярної літератури, містить усталені формальні елементи. Мономіф свідомо моделюється в багатьох літературних творах XX століття. Міфологема – це найменша одиниця мономіфу, яка формується внаслідок міфізації побутових реалій, які в символічній реальності пережитого отримують статус знакових.

Фактично словник домінантних символів – це одночасно словник міфологем, котрі розрізняються відтінками значень за зміни фокусу зображення. Персонажна сфера історії, через творення бідарних опозицій тяжіє до утворення архетипних пар, які структурують мономіф.

Як саме це працює в стратегіях і тактиках символістського наративу, покаже детальний аналіз мономіфу й символічної реальності в романі Марселя Пруста та драмах Моріса Метерлінка.

Методологія дослідження символістського тексту, в основу якого покладено домінантний образ-символ, потребує залучення двох фундаментальних методів, окрім власне символічного (образно-стильового, формально-структуралістського): міфокритичного (через залучення понять «міф» й «архетип») і наратологічного. Потрібні також психоаналітичний, психолінгвістичний, когнітологічний, культурологічний та інші методи пізнання твору, які виробила сучасна гуманітаристика.

Символогічний аналіз передбачає виявлення символів-концептів у розповіді й описах наративу, їх категоризацію та спосіб взаємодії із суміжними мовними конструктами. Досліджуючи певну концептуальну систему, маємо враховувати психічний і мовний досвід індивіда, на основі якого формується стратегія користування цим досвідом.

Залучення міфокритики та архетипної критики для дослідження символу зумовлено усвідомленням необхідності розмежування понять «міф», «архетип» і «символ». Якщо міф у романі слугує для формування світогляду, архетип – для його комплектації, то символ – для осмислення. Важливо простежити, як символ, посідаючи певне місце в синтагматиці тексту, формує його парадигму. Символ стає точкою сходження індивідуально-авторських позначників життєвого процесу й тих універсалій, яких прагне досягнути наратор.

Символ, метафора, алегорія – основні різновиди образного слова, спільним для них є «уявний образ», відмінними – ступінь і можливість трансформації прямого значення в переносне. Одні й ті самі слова-назви («імена», кажучи словами М. Пруста) можуть у конкретному контексті ставати

то символами, то алегоріями, то метафорами. Символ тяжіє до максимально розширеного абстрактного значення, алегорія – до унаочнення абстракції, метафора – до творення аналогій. Саме тому важливо, який із цих мовних образів перебере на себе роль «координатора»: якщо основною метою розповіді є емоційне повчання (просвітницька настанова), то алегорія «змусить» символ і метафору бути максимально раціональними, відповідальними за важливі акценти повчання; якщо метою розповіді є творення альтернативного світу, пошук множинних світів, то метафора вийде на перший план і визначатиме ролі символу й алегорії як творців безкінечної багатозначності. Символ підпорядковує алегорію та метафору для увиразнення поділу зображення на профанне й сакральне. У результаті символістський наратив, на відміну від алегоричного та метафоричного, розповідь про реальні події звичайного людського життя перетворює на історію універсального шляху, тобто на мономіф.

Міф й архетип – поняття діяльності, символ у діяльності пов'язаний із наратологічними особливостями тексту, він структурує наратив на всіх його рівнях: жанровому, стилістичному, персонажному. У синхронії символ пов'язаний з індивідуальним осмисленням та уявою.

РОЗДІЛ 2

МІФ ТА АРХЕТИП У СИМВОЛІСТСЬКОМУ НАРАТИВІ (ЕПОПЕЯ МАРСЕЛЯ ПРУСТА « À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU » («У ПОШУКАХ УТРАЧЕНОГО ЧАСУ»))

2.1. Рецепція літературно-художнього новаторства Марселя Пруста

Визнаним майстром символістського зображення дійсності до сьогодні є французький письменник Марсель Пруст, один із найбільш відомих представників французької літератури XX століття загалом і літератури модернізму зокрема. Почавши життя як людина вищого суспільства, він, зрештою, став відлюдником, щоб змалювати покинутий світ у літературній творчості. Епопея «У пошуках утраченого часу» переконливо розкриває взаємозв'язок життя письменника з наскрізною ідеєю твору: митець повинен відображати те, що пережив і відчув сам.

Потрібно бодай тезово нагадати про головні етапи входження Пруста у французьку й світову літературу, оскільки дослідження роману Пруста як символістського наративу вимагає розгляду понять «автобіографічний роман», «ліричний роман», «суб'єктивна епопея» та інших, які виникли внаслідок рецепції творчої спадщини Пруста.

Марсель-Валентен-Луї-Ежен-Жорж Пруст (*Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust*) народився 1871 року, помер 1922-го. Можна сказати, що життя Пруста було розділене на дві частини: до смерті матері – привілейоване й захищене, після смерті матері – самотнє.

Із 1910-го по 1922 рік він списав понад двадцять зошитів, які склали новий багатотомний роман «У пошуках утраченого часу». М. Пруст не сприйняв реалізму, стверджуючи думку про те, що «все – у свідомості». Відштовхуючись від задуму «Людської комедії» О. де Бальзака, письменник по-своєму інтерпретував її.

Після смерті матері Марсель Пруст важко захворів на алергію та астму й змушений був добровільно зачинити себе в зручній домашній «тюрмі» з

пробковими панелями. Тоді він і створює свій цикл романів, об'єднаних задумом, оповідачем, героями та єдиною назвою « *A la recherche du temps perdu* » («У пошуках утраченого часу»).

Перший роман « *Du côté de chez Swann* » («На Сваннову сторону») був закінчений у 1911 р., але, оскільки жоден видавець не зацікавився публікацією твору, 1913 року письменник видав його за власний кошт. Проте роман не помітили читачі й критика.

Славу здобув другий роман « *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* » («У затінку дівчат-квіток», 1918), який відзначений престижною Гонкурівською премією. Потім опубліковано « *Le côté de Guermantes I et II* » («У Германтів», 1920). Решта романів – « *Sodome et Gomorrhe I et II* » («Содом і Гоморра», 1921–1922), « *La prisonnière* » («Полонянка», 1923), « *Albertine disparue* » («Альбертина зникає», 1927), та останній « *Le Temps retrouvé* » («Віднайдений час», 1927) видано лише по смерті автора. Усього епопея складається із семи частин у 15 книгах, це понад 3200 сторінок тексту й 1,5 млн слів, близько 2000 персонажів (прототипами основних героїв слугували відомі Прусту люди).

Роман «На Сваннову сторону» (« *Du côté de chez Swann* »), який спочатку видано в 1750 примірниках, за період із 1917-го по 1987 рік був проданий у кількості 1,5 млн екземплярів. У Національній бібліотеці Франції більше книг про Пруста, ніж про Наполеона. Після виходу у світ роману 1913 року, після отримання найпочеснішої премії Гонкур 1919 року за роман «У затінку дівчат-квіток» (« *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ») Пруста визнано великим французьким письменником, класиком французької літератури, якого Г. Галімар, засновник журналу « *La Nouvelle Revue française* », назвав справжнім учителем для молодих письменників, як наприклад Андре Жід, Жан Кокто, Франсуа Моріак, Поль Моран, Жак Рів'єр, Рамон Фернандес, хоча вони були досить стриманими у своїх судженнях стосовно роману.

1920 року прихильники Пруста створили гурток « *les proustolâtres* ». 1947 року Філібер-Луї Ларшер (*Philibert-Louis Larcher*) заснував Асоціацію друзів Марсея Пруста й Комбре (*La Société des amis de Marcel Proust et de*

Combray), яка створила банк даних про Марселя Пруста, куди ввійшло понад 17 тис. публікацій. Клод Контамін (Claude Contamine), президент Асоціації, віддав дослідженню Пруста понад 30 років. Жан-Ів Тадьє (Jean-Yves Tadié), віце-президент Асоціації, викладач французької літератури в університетах Франції та за кордоном, написав низку праць стосовно біографії Пруста [597] і його творчості [596]. У книзі «Пруст і роман» Ж.-І. Тадьє зазначив, що Пруст описував внутрішні мінливі деталі, які пов'язані з епохою, вони є такими маркерами часу, які розкривають епоху більше, ніж дати й певні події [598].

Асоціація друзів Марселя Пруста та Комбре об'єднала викладачів-науковців, поціновувачів творчості Пруста з усього світу: Мішель Ерман (Бургонь); Рубен Галло (США); Лузіус Келлер (Берлін); Едвард Бізуб (Женева), та ін.

У другій половині ХХ століття дослідження Пруста збагачуються розвідками таких літературознавців, як Іветт Лурія («Стилістична конвергенція у Пруста», 1957), Жан Руссе («Форма і значення», 1962), Б. Г. Роджерс («Наративні техніки Пруста», 1962), Жан-Ів Тадьє («Пруст і роман», 1971), Жерар Женетт («Фігури III», 1972), Жан Міллі («Фраза Пруста», 1975). 1960 року представлено докторську дисертацію американського вченого Дж. Н. Еллі «Англійська й американська критика про Пруста» [514].

Новим сплеском у дослідженні Пруста стали 1971–1972 роки з нагоди 100-ї річниці від дня народження. 1971 року засновано «Дослідження Пруста» (« les Études proustiennes »), що стосуються видання неопублікованих зошитів Пруста, котрі вийшли новою серією «Зошити Пруста» (« Des Cahiers de Marcel Proust ») [537]. Відомо, що через шість років після смерті Марселя Пруста Люсьєн Доде, його близький друг, передав спочатку 60 зошитів, а 1946 року – ще близько 40 для опублікування. Решта зошитів залишилися невідомими до сьогодні. Загальний аналіз «Зошитів Пруста» зробив Б. Брен. Зокрема, він називає роман Пруста методикою читання, поєднанням розповіді та естетично-філософської демонстрації теорії [522].

Творчий доробок М. Пруста привернув увагу письменників і науковців різних галузей знань: Наталі Саррот («Ера підозри», 1956), Мішель Бютор («Репертуар I», 1960; Репертуар II, 1964), Р. Барт («Смерть автора», 1977); Жорж Пуле («Прустовий простір», 1963), Жіль Дельоз («Пруст і знаки», 1964), Серж Дубровські («Місце печива “Мадлен”», 1974), П. Зіма («Бажання міфу. Соціологічне прочитання Марселя Пруста», 1974), Жан-П'єр Рішар («Пруст та чуттєвий світ», 1974), Юлія Крістева («Чуттєвий час», 1994). Р. Барт писав, що Пруст створив епопею сучасного письма. Він здійснив корінний переворот. Замість того, щоб описати в романі своє життя, як про це часто говорять, він саме своє життя зробив літературним твором за зразком своєї книги [33, с. 384–391].

Творчість Марселя Пруста активно досліджували в Росії (Л. Андрєєв, С. Бочаров, О. Гальперіна, В. Дніпров, О. Єніна, В. Луков, А. Михайлов, В. Назаренко, В. Подорога, З. Потапова, Н. Рикова, А. Таганов, М. Толмачов, ін.). 2012 року захищено кандидатську дисертацію О. Ощепкова «Марсель Пруст в отечественном литературоведении 1920 – начала 1980-х гг.» [338], у якій показано, що у творчості французького письменника було сприйнято, що викликало особливий інтерес, а також те, що залишилось у тіні. Проаналізовано, через які внутрішні, естетичні, філософські, літературні, історичні, політичні причини це трапилося. В. Луков та О. Ощепков дослідили російську рецепцію Пруста в історико-соціальному аспекті [339]. В. Подорога потрактував творчість Пруста з філософсько-антропологічних позицій, зазначивши, що прустівський текст є не стільки мисленнєвою чи комунікативною процедурою (феномен книги як завершеного твору), скільки (і це найголовніше) початком письма автобіографічного [352, с. 227], у якому хвороба доповнює повсякденне життя різними якостями переживання й визначається як первинна символічна матриця.

Літературне новаторство Марселя Пруста, як і проблема рецепції його творчості в загальнолітературному контексті, є об'єктом дослідження відомих вітчизняних учених. Глибокі розвідки про творчість Пруста належать Д. Наливайку, який зазначив, що «роман Пруста належить до великих творів

світової літератури, яким притаманний напрочуд оригінальний (у значенні повної ідентичності) та індивідуально неповторний стиль» [314, с. 331–351]. Проблеми мистецтва й митця стосується робота Горячої Н. М. «“У пошуках утраченого часу” Марселя Пруста як роман про мистецтво та митця: епістемологія та поетика» [122]. Завдяки перекладам українською мовою Анатолія Перепаді, які публікувалися з 1997 по 2000-ні, романи Пруста стали доступними широкому загалу українського читача. Але загалом українське літературознавство такого фрагмента, як «прустознавство», ще не має, на відміну від багатьох інших країн.

Нині в літературознавстві активно досліджують проблеми рецепції, тобто активного акту переробки й трансформації інформації, а не лише пасивного сприйняття, запозичення чи повторення; рецепція повинна відбуватися з урахуванням історичних, літературних, культурних тенденцій, які характерні для відповідних етапів розвитку країни та літератури-реципієнта. За положеннями празького структураліста Ф. Водички, викладеними в книзі «Історія літератури, її проблеми и завдання» (1940), метою дослідження можуть бути лише ті тексти, які демонструють літературні норми відповідної історичної епохи. Г. Яус та Г. Блум стверджували, що процес «взаємовпливу» авторського тексту на реципієнта не перешкоджає появі численних трактувань.

Водночас кількість інтерпретацій може конфліктувати з настановами автора, на певному етапі множення не поглиблюватиме наукові результати, а навпаки – ставитиме їх під сумнів. Є місця контroversійного бачення творчості Пруста, які з часом не отримали логічного завершення в тезах, котрі б не суперечили цілісності й високій оцінці художності його твору.

Контroversії в інтерпретації твору Пруста концентруються зазвичай у питаннях жанру та стилю. Із самого початку твір Пруста був сприйнятий як своєрідний «жанровий монстр», у якому дисонують ліризм із великим обсягом прозового тексту. Досі нема одностайності в жанровому визначенні твору – автобіографічний роман, суб'єктивна епопея, цикл романів, ліричний роман. Сучасна дослідниця романного жанру Н. Бернадська віднесла роман Пруста

поруч із романами Ф. Кафки, Дж. Джойса, Т. Манна, Г. Гессе та ін. до різновиду ліричного роману: «Від лірики він успадковує суб'єктивізацію оповіді, зображення світу через індивідуальну свідомість, уявлення про дійсність як про елемент цієї свідомості, моноцентричність і фонологізацію, коли смисловим і структурним ядром виступає відчужений від світу герой, який вважає себе суверенним і чий голос зближується з точкою зору автора; сугестивність, ускладненість тропів, а також “ліричний” хронотоп – змалювання подій не в хронологічній послідовності чи з її порушеннями, а за порядком душевного осягнення явищ і фактів» [52, с. 318]. Погоджуючись із тим, що названі вище ознаки справді притаманні роману Пруста, усе ж вважаємо, що ліричним цей роман можна назвати з певною долею умовності, адже це поняття не враховує часові параметри: ліричний роман поширений і в романтизмі, але в період модернізму сам характер ліризму суттєво міняється. Власне, у жанровому визначенні мусить міститися те головне, що сприяло метаморфозі жанру в період модернізму й відділило його від попередніх етапів. Разом із тим неможлива заміна поняття «ліричний» на «модерністський», оскільки вже у вищенаведеному переліку Н. Бернадської трапляються суттєво різні форми – романи Кафки, Джойса, тим паче – Пруста. У цьому плані заслуговує на увагу праця Х. Ортега-і-Гассета «Думки про роман» стосовно кризи роману, яка обговорювалася в 1910–20-ті роки. Підсумовуючи численні дискусії, філософ робить прогноз щодо подальшої долі романного жанру: «Можливість творення духової фауни буде, певне, головною пружиною роману майбутнього. Інтерес до зовнішнього механізму сюжету сьогодні несамохіть сходить нанівець. Але це обертається на краще для вищого інтересу роману, який може зосередитися на внутрішній механіці персонажів. Краще майбутнє романного жанру я вбачаю у вигадуванні не «дій», а цікавих душ» [335, с. 304]. Саме цю тенденцію, яка сприяла розвиткові романного жанру протягом XX століття, і започаткував Пруст. Але незвичність його жанрової форми, що не надається до наслідування, як тоді, так і зараз, викликає не лише захопливі відгуки. Так, Ортега-і-Гассет дав таку характеристику роману: «У Пруста

неспішність, повільність сягає граничної межі і обертається низкою статичних картин без будь-якого руху, поступальності й напруги. Читаючи його, ми пересвідчуємося, що він втрачає міру доречної неспішності. Сюжет і драматичний інтерес майже зникають. Роман зводиться до чистої безрухової описовості, стає вкрай розпливчастим, ефірним, не показує конкретної дії, властивої цьому жанру. Ми помічаємо, що йому бракує кістяка, твердої і пружної основи, не менш необхідних романові, як шпичі – парасолі. Безкоста плоть роману перетворюється на безформну хмару, химерну протоплазму» [334, с. 289].

Риси, які називає Ортега-і-Гассет, справді притаманні роману Пруста. Із ним важко й нема сенсу полемізувати. Але йдеться про оцінку цих рис, а отже, про загальну оцінку художності. Усе ж філософ дає оцінку не без зіставлення з класичною формою роману (зразковою формою роману в цій же статті Ортега-і-Гассет називає романи Сервантеса та Достоевського), а це призводить до думки про невідповідність форми й змісту в Пруста. Насправді жанрова форма Пруста знайдена для цілком нових потреб, таких, яких до того часу письменники не відчували та не усвідомлювали. Крім того, важливою ознакою жанру саме в часи модернізму став індивідуально-авторський стиль.

Проблема стилю Пруста, зі свого боку, не є остаточно розв'язаною, зокрема й стосовно жанру. Серед основних аспектів літературно-поетичного новаторства Пруста науковці виокремлюють, насамперед, філософські розмірковування про сенс буття. Так, дослідники вважають, що літературне новаторство Пруста багато в чому спирається на вчення Анрі Бергсона, і порівнюють його з Декартом (Бергсон розмежував час фізичний та психологічний, довівши, що для кожного тривалість моменту залежить від смислової насиченості. Саме тому час в епопеї Пруста ніби «розтягується» й «стискається»). Існує очевидний зв'язок із філософією Бергсона в поглядах Пруста на розум та інтуїцію. Він вважав, що потрібно спиратися на інтуїцію, а не на розум, оскільки зусиллям розуму не можна повернути спогадів. Тому й

композиція твору побудована за асоціативним принципом і пов'язує героїв за незначною асоціативною деталлю.

Самотність та самосвідомість в естетичній системі Пруста – ключові поняття його творчості – утілено через образ Марселя, якого автор наділив своєю біографією. Так з'являється думка, що вразливість головного героя – це властивість цілої епохи. Не випадково всі романи, крім «Сваннове кохання», написані від першої особи. Це засіб самовираження внутрішнього «я». Засобом самопізнання й пізнання світу, за Прустом, є мистецтво. Погляд письменника тотожний погляду живописця. На його думку, мистецтво – це єдина можливість «вийти із себе» та «побачити інших», переконатися в існуванні інших людей, повернути «втрачений час», а найголовніше – це шлях до особистого щастя й звільнення від суєти.

Домінуючим елементом стилю Пруста вважають метафоричність. Символізм та особливе відчуття Всесвіту відображаються у формі екзистенційних метафор, виміри життя взаємодоповнюються часовими й просторовими формами. По-друге, властиві Прусту багат шарові порівняння й бінарні опозиції, які зіставляють/роз'єднують світ речей і світ людей, побутове/духовне. По-третє, оригінальний синтаксис, розгалужені речення, котрі включають вставні конструкції та підрядні речення як засоби монологічних суджень, абстрактних інтелектуальних розмірковувань.

У цих ніби достеменно доведених постулатах спостерігаємо проблематичність: символ чи метафора є домінантним образом? Бінарність образної системи свідчить про належність до певного стилю, чи ні? Складність синтаксису пов'язана з характером образності чи це незалежні якості? Хоча поняття «символ» і «символізм» часто трапляються в розвідках про творчість Пруста, обґрунтованого доказу приналежності Пруста саме до символізму ще не з'явилося, ідентифікація його стилю як символістського лише принагідна.

Отже, Пруст прагнув створити суб'єктивну епопею, яка б відображала не події, які впливають на розвиток суспільства, а ті психологічні процеси, котрі визначають його стан. Для нього «найголовнішою реальністю» постає

особистість з її індивідуально-неповторними емоціями, думками, настроями, які своїми постійними змінами зумовили оригінальність роману-епопеї «потоків свідомості». Пруст споглядає світ через душу людини, що є для нього відображенням реального через нереальне. Перевага суб'єктивного над об'єктивним стала основним композиційним прийомом побудови його творів. Автор приділяє основну увагу зображенню свідомості людини, котра формується під впливом асоціацій, вражень, спогадів і фіксується в пам'яті.

2.2. Міфічне в епопеї Марселя Пруста

Дослідження міфічного в художньому творі в літературній критиці ХХІ століття постає актуальною проблемою, оскільки дає можливість як дослідникам, так і читачам переосмислити авторську трансляцію, аплікуючи її на постійні зміни в суспільстві, на сприйняття моральних та ідейних цінностей. Розгортаються постійні дискусії навколо того, чи кожен твір ґрунтується повністю або фрагментарно навколо міфологічного, яке вже не трактується як лише містичне, релігійне поняття. Із таких позицій переглядаються й по-новому аналізуються загальновідомі твори, відкидаючи застарілі догми та стереотипи. Міфокритичне прочитання художнього твору дає можливість доповнити цілісну картину авторської візії певної епохи, а також укомплектувати загальну, а можливо, й універсальну методологію аналізу художнього твору.

Ґрунтуючись на теоретичних положеннях вітчизняних і зарубіжних міфознавців, у цьому підрозділі здійснено міфокритичний аналіз епопеї Марселя Пруста «*A la recherche du temps perdu*».

Міфічне в романі Марселя Пруста пронизує всю епопею «*A la recherche du temps perdu*», очевидно, заявляє про себе вже із заголовків, які і конкретизують, і розширюють реальний/уявний простір та час. Структура романів Пруста складна, але рух навколо міфологічної парадигми підпорядковує всі фрагменти зображення основній думці, основному мотиву, ідеї, про яку читач повинен здогадатися, проникаючи в текст.

Для виконання міфологічного аналізу епопеї ми використаємо такі методики:

I. Синхронічно-діахронічну теорію уявного Жільбера Дюрана, щоб виокремити тему (сюжет); міфологічне ядро, що організовує оповідь; мономіф, основний міф, латентний (прихований) і патентний (відкритий) міфи; два режими образу: денний і нічний, на основі інфінітивної схеми уявного: *distinguer* – розрізняти, *confondre* – змішувати, зіставляти, *relier* – об'єднувати.

II. Концепцію «систематичної» критики Нортропа Фрая для аналізу структурного каркасу епопеї, яка виходить з одного конкретного міфу (мономіфу, першоміфу) – від'їзд головного героя на пошуки пригод, а також розгортається навколо основного (центрального) міфу – виконання всіх людських бажань, що символізує вільне суспільство. У структурний каркас входять і чотири природні міфи, котрі розкривають природні ритми життя природи й людини як її невід'ємної частини.

III. Теорію партиципації (співпричетності) Л. Леві-Брюля, згідно з якою в міфі не розрізняється образ як поняття з його асоціаціями, а протилежності сприймаються як єдине ціле.

IV. Трьохелементну семіологічну систему (означник, знак, означене), котра ґрунтується на трьох типах прочитання міфу й залежить від двоїстого характеру означника, що одночасно виступає і смислом, і формою. Залежно від того, на що звертають увагу – на смисл чи на форму, чи на смисл та форму одразу, – Барт розрізняє три типи прочитання міфу:

1. Якщо ми зосереджуємося на означнику, то концепт однозначно заповнює форму міфу. У цьому разі ми отримаємо просту систему – міфічний образ як приклад і як символ.

2. Якщо сприймати означник міфу вже як заповнене змістом та чітко розрізняти в ньому смисл і форму та відповідно враховувати деформувальний вплив форми на смисл, то значення буде зруйноване й міф сприйматиметься як обман, алібі для концепту. Цей тип сприйняття характерний для міфолога;

розшифровуючи міф, бачимо, що він виявляє в ньому деформацію смислу. Отже, міфічний образ сприймається як алібі концепту.

3. Якщо сприймати означник міфу як нерозривну єдність смислу й форми, то значення стає для нас двоїстим, у цьому разі ми відчуваємо вплив механіки міфу, його власної динаміки та стаємо його читачами. Міфічний образ сприймається як репрезентація концепту.

Два перші типи сприйняття статичні й аналітичні, вони руйнують міф, виставляючи напоказ його інтенцію або ж викриваючи її; перший підхід цинічний, другий слугує цілям демістифікації. Третій тип сприйняття динамічний, він являє собою використання міфу відповідно до тих цілей, заради яких він створений; читач переживає міф як історію водночас і правдиву, і ірреальну [31, с. 72–130].

Проаналізуємо, який тип прочитання міфу домінує в тому чи іншому фрагменті.

Отже, схема нашого міфокритичного аналізу така:

- виокремлення наскрізного концепту епопеї Марселя Пруста «*A la recherche du temps perdu*»;
- визначення головних концептів; мономіфу; основного міфу; латентного, патентного міфів; міфу-героя, природних і метеорологічних міфів; основних міфологем, які їх репрезентують; а також біографічну каузальність міфів та їх бінарне представлення;
- трактування міфу як семіологічної системи поєднання означника, знака й означеного;
- демонстрація єдності заголовка та основного змісту, які ґрунтуються на структурному каркасі наративу (у взаємозв'язку оповідач–оповідь);
- фактологічне підтвердження пролонгування міфологічного впродовж епопеї за допомогою мовних і позамовних маркерів.

Подальший аналіз здійснюватиметься з урахуванням таких аспектів:

- Марселя Пруста визнано великим майстром у використанні думки й слова, у розумінні та переданні суті речей; тому всі прийоми, у тому числі й міфічні, ужито автором свідомо та продумано;

- епопея « *A la recherche du temps perdu* » розглядатиметься як суперлативний роман великого формату, де кожна його частина є водночас і частиною роману, і самостійним романом;
- епопея загалом є автобіографічною, тому вона аналізуватиметься з позицій біографічної, психологічної каузальності;
- окрім індивідуально-психологічних, автор глибоко розкриває національні й загальнолюдські цінності.

Кожна з частин є логічним продовженням попередньої, доповнює її новим смислом, усі елементи наративу вжиті свідомо, мають чітко визначені функції, смислові нюанси передаються лаконічним способом і на лексичному, і на синтаксичному рівнях.

2.3. Біографічна каузальність епопеї

Біографізм епопеї Пруста є полемічною темою, де розмежовуються реалістичність і «модерністкість» твору, започатковується багато інших проблем. Немає сумніву в тому, що твір автобіографічний, якщо вживати це поняття в сенсі невігаданості подій, які насправді сталися в житті Пруста. І все ж епопея репрезентує не стільки біографію письменника (вона лише суттєво перероблений матеріал, як це й властиво літературі), скільки історію становлення митця, котра універсалізується настільки, що стає мономіфом, історією міфічного героя, який рушає в мандри, на пошуки ідеального місця (первісного раю), аби пройти випробування, пізнати суть життя (кохання, смерті) і знайти своє місце, стати митцем.

Подієва структура епопеї Марселя Пруста « *A la recherche du temps perdu* » така:

У першому романі « *Du côté de chez Swann* » («На Сваннову сторону») розповідається про період із життя головного героя Марселя з 1890-го до 1913 року. Так, маленький Марсель пригадує канікули, які він провів у Комбре у своєї двоюрідної бабусі Леонії (*chez sa grande-tante Léonie*) 1890 року (частина I « *Combray* » («Комбре»)). Він розповідає про свої дитячі нічні

страхи, котрі відчував перед тим, як заснути в кімнаті в Комбре. Надалі Марсель пригадуватиме всі кімнати, у яких він спав упродовж життя й до яких йому було важко звикнути. Так, кімната в Комбре стала символом нічних страхів перед невідомим і незвичним. У другій частині «*Un amour de Swann*» («Сваннове кохання») і розповідається про кохання й одруження (1879 рік) Сванна та Одетти. У третій частині «*Noms de pays : le nom*» («Імена країв: ім'я») – про подорож до Бельбека (у мріях 1895-го й у реальності 1897 року); про перше кохання до Жільберти та прогулянки з нею по Єлисейських Полях у Парижі взимку 1895–1896 років; про розчарування душевні й реальні, які в нього викликало споглядання Булонського лісу 1896 року та після повернення, 1913-го.

Другий роман «*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*» («У затінку дівчат-квіток») – про події 1895 року, коли після довгих відвідин Марсель усе-таки розлучається з Жільбертою. Однак пізніше, 1897 року, у віці 17 років, він нарешті отримав дозвіл лікарів відвідати Бальбек, де познайомився з Альбертиною й закохався в неї.

Третій роман «*Le coté de Guermantes*» («Германтська сторона») описує зиму 1898 року, коли Марсель, мешкаючи в передмісті Сен-Жермен, знайомиться із життям французького бомонду, «*le grand-monde*». Однак, пізнавши світ французької аристократії, він повністю розчаровується в ній, звинувачує в снобізмі, лицемірстві та фривольності, частіше усамітнюється.

Четвертий роман «*Sodome et Gomorrhe*» («Содом і Гоморра») – про літо 1899-го – весну 1900 року, коли головний герой приїхав у Бальбек на Пасхальні свята, дістав цілком новий досвід – дізнався про гомосексуальні стосунки, які називає «*les hommes-femmes*» та «*les intermittences du coeur*» – «сердечні перебої».

П'ятий роман «*La prisonnière*» («Полонянка») – розповідь про спільне життя Марселя й Альбертини в його паризькій квартирі 1901 року, де Альбертина почуває себе полонянкою Марселя, а він сумнівається в її щирості та хоче розірвати ці стосунки.

У шостому романі « *Albertine disparue (ou “ La fugitive ”)* » («Альбертина зникає») описуються трагічна смерть Альбертини, пов'язані з цим переживання оповідача, а також ситуації гомосексуальних стосунків, які знову розчарували Марселя.

Завершальний (сьомий) роман « *Le temps retrouvé* » («Віднайдений час») є відповіддю на всі запитання, підсумком шляху. Описано Париж у по- і післявоєнний часи 1914–1919 років, що уподібнюється Помпеї в багатьох сенсах. Реальний світ остаточно знецінюється в очах Марселя, а його відлюдництво, набутий під час нього досвід творення іншого, ідеального, світу набувають більшої ваги. Ідеальне місце в реальності неможливе. Спроможність уяви й мрії творити ідеальний час і простір сприймається як головна здатність людини в її протистоянні плинності, смертності й недосконалості реального світу.

Як засвідчує архітектоніка епопеї, хронологія життя Марселя в романах суттєво змінена щодо логіки реального життя. На якомусь етапі пошуків герой повертається в минуле й переосмислює його так, що воно стає іншим. Майже забуті епізоди повертаються та стають яскравими, а їх осмислення на новому етапі є початком творення нової біографії.

Якщо порівняти обсяги тексту і їх подієву складову, то можна погодитися з Ортегою-і-Гассетом у тому, що такій кількості подій неможливо втримати на собі гігантську будову тексту. Існує загроза не лише в послабленні інтриги й драматичної напруги, важливих для підтримки уваги читача, що й має на увазі філософ, а й у процесі фрагментації тексту на більш чи менш самостійні фрагменти, які сприймаються як достатньо цілісні, окремі. Проблема з'єднання матеріалу, котрий сам собою через сюжетно завершені фрагменти утворює самостійні одиниці, – це проблема, яку, насамперед, мусив розв'язувати письменник, усвідомлюючи свій намір. Великі реалістичні епопеї, котрі на той час з'явилися у французькій і світовій літературі, уже встановили межу, коли матеріал ще втримується як структура одного твору («Війна і мир» Толстого), а коли він мусить ділитися на автономні елементи, як окремі романи «Людської

комедії» Бальзака чи «Ругон-Маккари» Золя. Чи існує мотивація, здатна компенсувати неминучі втрати художнього рівня такої оповіді?

Аналізуючи подієву структуру епопеї, не важко побачити, що Пруст відбирає події, котрі потрапляють у поле зору оповідача, які важливі не самі по собі, не тому, що змушують персонажів діяти тим чи іншим способом, як у традиційних романах, а для того, щоб показати, яке значення вони мали на певному відрізку життя ліричного героя. Кожен подієвий епізод – це не синтагматично зумовлений елемент наскрізного сюжету (хоч і пунктирний, але наскрізний сюжет існує – це біографія Марселя), а подія зовнішнього життя, крізь яку створюється можливість входження у внутрішній світ головного героя, проникнення в глибинний (невидимий «об’єктивним» поглядом) сенс за допомогою асоціативних спогадів, викликаних мимовільною пам’яттю. Отже, звідси можна зробити висновок про головну мотивацію оповіді: Пруст одним із перших у світовій літературі створює зразок внутрішньої біографії, не паралельної, а іншої в диспозиції до біографії зовнішньої. Це надзвичайно амбітне завдання, і не лише за складністю виконання (треба шукати цілком нову форму), а й тому, що його успіх започатковує новий етап у висвітленні внутрішнього життя людини. Багатоплановий внутрішній монолог Пруста, згодом доповнений потоком свідомості Джойса, стали головними засобами зображення внутрішнього життя, започаткували літературу «реального психологізму» (саме цю думку висловив К. Г. Юнг у відгуку на роман «Улісс»). Реальна психологія (тобто достовірна, не змодельована уявою, а взята із внутрішнього життя автора) – це завжди індивідуальна психологія, неповторна й особлива. Процес самопізнання письменника, рефлексія над пережитим стають єдиним гарантом правдивості зображеного.

Романи Пруста пишуться паралельно з формуванням психоаналітичного напрямку в психології, із посиленням популярності психоаналітичних праць, особливо тих, які стосувалися творчості видатних митців (Шекспір, Леонардо да Вінчі в інтерпретації Фрейда). Зміна уявлень про процес творчості, розуміння, що у внутрішньому світі митця є глибші, неусвідомлені прошарки,

які важливі для процесу творчості, відбулась у Пруста раніше, ніж у багатьох його сучасників. М. Яньон вважає, що «Фройда найбільш приваблював Familienroman, тобто сценарій одного з головних фантазмів, який стосується початків і походження. Сама назва Familienroman вказує на суто літературну структуру цього фантазму. Фройд присвятив йому багато уваги в своїх найважливіших працях, не згадуючи вже про вплив на відомий твір Отто Ранка “Міф народження героя”. Фантазми під назвою Familienroman з’являються під тиском комплексу Едипа, є його своєрідним романізуванням» [512, с. 391]. Саме так можна позначити й сюжет роману Пруста. Складні стосунки в колі батько–мати–дитина розглянуто крізь збільшувальне скло, зі щирістю й правдивістю, що не могла не підкупити читачів.

Попри ризики літературного експерименту, до якого вдався Пруст, він зміг створити суб’єктивну епопею – роман, котрий, незважаючи на великий обсяг і послаблену сюжетність, є цілісним і захопливим для читача, який зміг подолати упередженість і прийняти правила «гри» автора. «Арматура» роману не така слабка, як може видатися на перший погляд. Замість міцних і добре видних скріплювальних сюжетних ліній, Пруст використовує велику кількість непомітних ниточок, що поступово розгортаються в імпліцитній сфері тексту й, зрештою, утворюють складне та міцне плетиво образів, сенс яких досягається на найвищому рівні за остаточного прочитання всіх книг роману. Водночас кожен окремий роман тексту має в собі ту завершеність, що відкриває читачеві шлях до отримання естетичної насолоди від кожної книги епопеї.

Кожна подія епопеї пов’язана з відповідними темами, які є наскрізними. Теми епопеї розкривають її ідеї та дають пояснення національним, філософським, духовним, морально-етичним проблемам, доповнюючи це пояснення в кожній наступній частині.

В основу роману покладено філософію, котра не просто складається з певних поглядів на життя чи виявляється в діях і вчинках персонажів, а формується протягом усього твору в присутності читача. Поступово читач усвідомлює, що перед ним розгортається не стільки доля людини, скільки шлях

пізнання істини, значну частину якого становить також самопізнання. Ідейним змістом твору є, безсумнівно, філософія двох світів, властива цілому символістському напрямку й багато разів задекларована. Її сформовано в середовищі символістів зі значним впливом філософії, зокрема А. Шопенгауера, і стала черговим дискурсом світоглядного процесу, започаткованого в середньовіччі. Це усвідомлене й виведене за межі церковного життя світосприйняття віруючого християнина. Віра в існування досконалого божественного світу, якому підпорядковується все земне, набула форми філософії, у котрій вагоме місце посіло мистецтво. Людина, котра бачить у мистецтві найвищий прояв життя та спосіб подолання його тлінності, спосіб дорости до вічності, інакше сприймає навколишню дійсність. Її погляд одразу розділяє світ умовною лінією, яка все суще позначає як приналежне до матеріального чи духовного. Щоб ідеальний духовний світ не був голою абстракцією, мрією, вигадкою, його треба прозирати у світі реальному. За дрібницями повсякденного життя, якщо налаштувати погляд певним чином, може з'явитися глибина, відчуття вічності. Кожен дрібний елемент недосконалого світу може стати символом, який potwierджує існування ідеального божественного світу. Картина світу ліричного героя наповнюється місткими деталями, пережитими в процесі зачарувань і розчарувань, потрясінь та відкриттів, забування й згадування, щоб стати поступово образами-символами, утворити ту індивідуально-авторську мову, якою Пруст говорить про універсальне та вічне.

Основними темами епопеї є події духовного життя Марселя, такі як кохання, смерть, дружба й мистецтво. Вони, на думку автора, виконують головну роль у циклічному часі людини для усвідомлення його сенсу. Усі теми розгортаються способом протиставлення. За Прустом, існує два абсолюті, котрі пізнає кожна людина, – це кохання та смерть. Так, головні герої епопеї Сванн і Марсель по-різному поведуться й проживають почуття кохання (Сванн до Одетти, Марсель до Жільберти, Альбертини та дюкині Германтської), але обидва зазнають розчарувань. Кохання – це не лише психофізіологічні стани, а

насамперед відчуття зі сфери духовної, несвідомо-свідомої. Марсель прагне ідеального кохання, але щоразу страждає від розбіжності мрії й дійсності. Спочатку розчарування тлумачиться як помилка, яка спонукає до подальших пошуків, поступово з'являється розуміння, що будь-які стосунки в реальності не зможуть задовольнити духовний вимір, вони набувають глибини та сенсу лише внаслідок утрат і пережитих страждань, коли стають минулим. Поступово усвідомлюється й вина Марселя в тому, що стосунки не складаються, оскільки даються взнаки травми дитинства, Едіпів комплекс.

Тему смерті/безсмертя Пруст розгортає разом із темою мистецтва. Він вважає, що саме мистецький твір робить людину безсмертною, бо вона залишає після себе духовний спадок. Марсель у період «втраченого часу» шукає в собі потяг до літературної творчості й лише в період «віднайденого часу» береться за перо. Дружбу як особливі стосунки радості (зі світу ідеального) та обов'язків (зі світу реального) Пруст також показує й обмірковує протягом усієї епопеї.

Указані теми епопеї розгалужуються на багато підрядних чи дотичних, котрі Пруст трактує за допомогою символів-концептів. І саме ці символи утворюють поступово лінії скріплення різних епізодів життя в цілісність шляху.

Біографія автора – лише матеріал, який Пруст універсалізує до рівня усвідомленого міфомислення людини XX століття.

2.4. Домінантні символи-концепти як екзистенційні маркери міфічного в епопеї Марселя Пруста

Головний, наскрізний образ роману – «ЧАС». Категоризація цього образу у творі Пруста – дискусійне питання, складне завдання. Насамперед, з'являється думка, що час – це тема й численні мотиви твору (назва передусім відсилає до теми). Але час – поняття абстрактне, тема ж мусить розгортатися через конкретні події. Біографічна основа життя Пруста є правдивою темою його твору. Як із нею співвідноситься поняття «час»? Ключове слово для розуміння концепту «час» теж представлене в назві – пошук. Крім того, ідеться про втрачений час. Міркуючи над назвою, ми розуміємо, що в ній закладено

складну взаємодію абстрактних і конкретних значень. По ходу оповіді час часто стає об'єктом міркувань, через більш конкретні образи часу – миті, години, дні, пори року тощо – час стає наскрізним мотивом, дійовою особою, яка зумовлює драматизм, емоційну напругу оповіді, згодом універсалізується, стає філософією, міфічним й архетипним образом. Отже, час – концептуальний образ у картині світу Пруста. Але найперше треба вияснити, як абстрактне поняття «час», осягнення котрого потребує символізації, саме стає образом-символом і як воно взаємодіє з іншими образами твору. Щоб дослідити, як образ часу пролонгується у творі та яку роль відіграє, ми простежили його в градаційній кореляції мономіф (основний міф)–патентний міф–латентний міф, котрі в кожній із частин епопеї транслуються різними засобами та прийомами, але водночас кожна з частин доповнює його по-особливому, із різними смисловими значеннями, однак при цьому поглиблюється наскрізна авторська концепція часу.

Роздуми оповідача стосуються проблеми реального часу життя, яке минає, й ідеального часу, що панує у світі уяви. Ідеальний час є відображенням уявних картин про певні місця, де хочеться побувати, чи певних подій, учасником яких можна було б стати. В уявному просторі людина може бути одночасно в різних місцях, вільно подорожувати в часі, перетворювати або й знищувати час. Реальний час – це час у просторі профанного світу, фрагментарне накопичення певних подій, що відбувалися в житті в конкретний час і в конкретному місці та відбилися у підсвідомості у вигляді певних образів, здатних виринути в спогадах. Вони виникають мимовільно, незалежно від усвідомленого бажання. Час ідеальний і реальний – єдина сутність, що розкриває таємниці внутрішнього, потаємного, і зовнішнього, як його прояву, індивідуального буття, тобто людини як цілісної особистості. Реальний час, позначений біографічними подіями, стає символічним зображенням ідеального часу внутрішнього життя. Так символ концептуалізується, стає головним символом-концептом.

<...> « vous pouvez rester à Venise du 20 avril au 29 et arriver à Florence dès le matin de Pâques », les fit sortir toutes deux non plus seulement de l'Espace abstrait, mais de ce Temps imaginaire où nous situons non pas un seul voyage à la fois, mais d'autres, simultanés, et sans trop d'émotion puisqu'ils ne sont que possibles – ce Temps qui se refabrique si bien qu'on peut encore le passer dans une ville après qu'on l'a passé dans une autre – et leur consacra de ces jours particuliers qui sont le certificat d'authenticité des objets auxquels on les emploie, car ces jours uniques, ils se consomment par l'usage, ils ne reviennent pas, on ne peut plus les vivre ici quand on les a vécus là... [579, p. 374].

<...> «ми могли б побути у Венеції від двадцятого до двадцять дев'ятого квітня і приїхати до Флоренції уранці, на перший день Великодня», витяг їх обох не лише з абстрактного Простору, а й з уявного Часу, куди ми вкладаємо не одну, а кілька наших мандрівок, не вельми переймаючись тим, що це лише можливі мандрівки, й не більше, – того Часу, який так легко відновлюється, отож, провівши його в одному місці, ми можемо потім провести його і в іншому; і те, що батько присвятив тим місцям кілька точно визначених днів, стало свідоцтвом автентичності предметів, яким ці дні призначено; адже це єдині дні, що, зробивши своє, сходять нанівець ... [377, с. 323].

Як бачимо, Пруст точно вказує конкретний простір – міста *Venise*, *Florence*, конкретний час – *du 20 avril au 29; dès le matin de Pâques*. Він зазначає, що коли простір і час конкретизуються, то стають своєрідним сертифікатом автентичності уявних предметів, ніби підтверджуючи, що уявні події відбудуться насправді. В оригінальному тексті йдеться про те, що дні з реального життя не повертаються, їх не можна прожити тут, якщо вони прожиті деінде.

Уявний час і простір спочатку конфліктують із реальністю, нагадуючи традиційне для романтизму протиставлення мрії й дійсності. Але поступово їх взаємодія ускладнюється.

Важливий мотив епопеї – прагнення героя до повної свободи у втіленні бажань. Керуючись принципом бінарності свобода/несвобода, Пруст

доповнює символ-концепт «час» символом-концептом «хвороба», який відбиває перманентний хворобливий стан головного героя і його залежність від дозволу лікаря, батьків, погоди, тощо й таким чином частково або й повністю обмежує свободу, а відтак і шлях до вдоволення бажань та пізнання:

Le médecin qui me soignait – celui qui m’avait défendu tout voyage – déconseilla à mes parents de me laisser aller au théâtre ; j’en reviendrais malade, pour longtemps peut-être, et j’aurais en fin de compte plus de souffrance que de plaisir. Cette crainte eût pu m’arrêter si ce que j’avais attendu d’une telle représentation eût été seulement un plaisir qu’en somme une souffrance ultérieure peut annuler, par compensation. Mais – de même qu’au voyage à Balbec, au voyage à Venise que j’avais tant désirés – ce que je demandais à cette matinée, c’était tout autre chose qu’un plaisir : des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais ... [576, p. 24].

Мій особистий лікар, той, хто заборонив мені подорожувати, відраяв моїх батьків пускати мене до театру: після цього я зляжу, можливо, надовго, і втіха вилізе мені боком. Якби я сподівався тільки втішатися грою, мене міг би зупинити страх перед хворобою, бо муки від неї звели б мою втіху нанівець. Але від ранкової вистави, як і від омріяної поїздки до Бальбека, до Венеції, я ніякої втіхи не сподівався: я сподівався осягти істини, пов’язані зі світом реальнішим, ніж той, де я жив ... [386, с. 14].

Символ-концепт «хвороба» є наскрізним й одним із важливих маркерів автобіографічності епопеї. По ходу розгортання сюжету хворобливість героя стає екзистенційною темою, як і свобода. Відчуття слабкості, нездатності до активної дії, сміливого вчинку стає не лише на заваді повній свободі, а й символом певного способу життя, певного ставлення до світу, яке корелюється зі світоглядною пасивністю. Активна свобода та пасивна хворобливість утворюють бінарність, яка набуває все нових і нових відтінків значення. Зрештою, мотив завершується ідеєю ствердження пасивного світосприйняття як споглядального й естетичного. Аби розбудовувати внутрішній світ, людина

мусить відмежовуватися від реальності, соціуму, долати надмірну залежність від інших.

Основний концепт-символ «час» стає структурною основою міфу про час. На думку М. Еліаде, сприйняття часу відрізняє віруючу людину від невіруючої: «віруюча людина відмовляється жити лише в тому, що в сучасній термінології називається “історичним теперішнім”; вона намагається віднайти священний час, що в певному відношенні можна прирівняти до Вічності» [162, с. 37]. Пошук ідеального (вічного) часу й простору – ось головна причина постійної туги Марселя за невідвіданими місцями. Пошук священного часу після осягнення його парадоксальної відносності чи множинності – це шлях до особистого безсмертя.

Навколо мономіфу розгортаються всі змальовані в епопеї події – від'їзд головного героя Марселя на пошуки ідеального місця, пригоди й випробування на цьому шляху. «Будучи реальним і священним, міф стає взірцевим, а отже повторюваним, бо він слугує моделлю, а разом з тим і виправданням всім людським діям. Інакше кажучи, міф – це справжня історія, яка відбувалася на початку часу і яка слугує взірцем для всіх типів людської поведінки. Імітуючи взірцеві дії бога чи міфічного героя або оповідаючи їхні пригоди, людина архаїчних суспільств виходить з мирського часу і магічним чином потрапляє у великий час, час священний», – писав М. Еліаде у праці [161, с. 125]. Пруст не є людиною архаїчного суспільства, але пошуки його героєм священного часу є повторенням взірцевої моделі, яка збереглась у несвідомому кожної людини, як пливкий спогад про давно минуле. Так само, як печиво «Мадлен» пробудило спогади Марселя про ніби цілком забуті події дитинства, так само будь-яка подорож може пробудити в людині нового часу відчуття, що вона відправляється в небезпечні мандри й що її чекають випробування, які мають завершитися відкриттям таємниці чи віднаходженням чогось загубленого, якогось скарбу.

У першому романі «*Du côté de chez Swann*» («На Сваннову сторону») Марсель мріє відвідати місця, про які прочитав у книжках і які йому порадив

батько: вони існують в уяві, та все ж реально. Коли він мріє їх відвідати, то відчуває радість, яку дає йому уява, коли ж він відвідував їх насправді – з'являлося розчарування, тому що уявне розбіглося з реальним:

Mais si ces noms absorburent à tout jamais que j'avais de ces villes, ce ne fut qu'en la transformant, qu'en soumettant sa réapparition en moi à leurs lois propres ; ils eurent ainsi pour conséquence de la rendre plus belle, mais aussi plus différente de ce que les villes de Normandie ou de Toscane pouvaient être en réalité, et, en accroissant les joies arbitraires de mon imagination, d'aggraver la déception future de mes voyages. Ils exaltèrent l'idée que je me faisais de certains lieux de la terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels [579, p. 370].

Ці імена назавше ввібрали в себе образ, який склався у мене про ці міста, але вони їх і переінакишили, підкоряючи моє уявлення про них своїм законам; вони приоздобили той образ, позбавили нормандські й тосканські міста, якими вони постали у моїй свідомості, – схожі на справдешні; примножуючи радість, яку давала мені фантазія, вони тільки збільшили моє розчарування, яке спіткало мене, коли я згодом одвідав ці краї. Вони піднесли в моїх очах уявлення про інші землі, надавши їм більшої своєрідності, а отже, більшої автентичності [377, с. 319].

Пруст уживає лаконічні звороти *être en réalité, faisant plus réels*, не замінюючи їх на синонімічні версії, таким чином наголошує на домінантному значенні реального як опозиції до уявного. Розчарування від реальності не змушує героя відмовлятися надалі від мріянь, а навпаки, спонукає зміцнювати фантазії, аби вони могли своєю відчутністю конкурувати з реальністю.

Невідомі, незнані місця ваблять ліричного героя своєю досконалістю, вони нагадують витвори мистецтва:

Je ne me représentais pas alors les villes, les paysages, les monuments comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés çà et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu, essentiellement différent des autres, dont mon âme avait soif et qu'elle aurait profit à connaître [579, p. 370].

Я уявляв собі міста, природу, пам'ятники як ряд гожих картин, вирізьблених з брили, – але кожне з них малювалося в моїй уяві як щось незнайоме, зовсім відмінне від усього, і ось саме знайомства з цими краями і прагнула моя душа, саме таке знайомство мало стати для неї добродійним [377, с. 319].

Реальність завжди з'являється як звичайне, зрозуміле, позбавлене таємниці, натомість уявні картини неодвіданих місць завжди особливі. І саме ці ніби нафантазовані картини, зрештою, виявляються ближчими до справжнього, до істинної суті речей, прихованої за звичайним реальним.

Епопея наповнена спогадами головного героя про ті часи, коли він відвідав Бальбек, а також спогадами про те, як він мріяв відвідати міста Північної Британії й Північної Італії, у яких йому порадили побувати батьки. Власне, уся третя частина «Noms de pays : le nom» («Імена країв: ім'я») роману «Du côté de chez Swann» («На Сваннову сторону») та частина друга «Noms de pays : Le pays» («Імена країв: край») другого роману «À l'ombre des jeunes filles en fleurs» («У затінку дівчат-квіток») присвячена опису мрій, бажань, намірів побачити ті місця, про які він прочитав у книгах, і тих вражень, котрі на нього справили реальні подорожі в ці місця. Протиставлені мрія й реальність, зрештою, настільки переплітаються, що стає важко визначати, де реальне, а де уявне, вони сприймаються як цілісна картина світу:

<...> une marque mystérieuse a partir de laquelle les heures déviées conduisaient bien encore au soir, au matin du lendemain, mais qu'on verrait, au lieu de Paris, dans l'une de ces villes par où le train passe et entre lesquelles il nous permettait de choisir : car il s'arrêtait à Bayeux, à Coutances, à Vitré, à Questambert, à Pontorson, à Balbec, à Lannion, à Lamballe, à Benodet, à Pont-Aven, à Quimperlé, et s'avancait magnifiquement surchargé de nom qu'il m'offrait et entre lesquelles je ne savais lequel j'aurais préféré, par impossibilité d'en sacrifier aucun... [579, p. 368–369].

<...>(поїзд ставив) таємничий карб, за яким збитий зі свого ходу годинник, звичайно, усе ще рухався до вечора, до ранку наступного дня, але

пасажир бачив і вечір і ранок уже не в Парижі, а в одному з міст, повз які пробігає потяг, даючи пасажирові змогу вибрати одне з них, адже потяг зупинявся в Байє, Кутансі, Вімре, Кестамбері, Понторсоні, Бальбеку, Ланьйоні, Ламбалі, Беноді, Понт-Авені, Кемперле і верстав далі свою путь, обтяжений лункими іменами настільки, що я не знав, якому з них віддати перевагу, бо я був неспроможний пожертвувати жодним з них [377, с. 318].

Наведений приклад в оригіналі має містичний відтінок значення: поїзд прокладає (надрізає) (*le train incise*) загадковий шлях (знак) повз різні реальні та придумані автором міста, назви яких переповнюють пасажирів настільки, що неможливо віддати перевагу будь-якому з них, тобто його життя пропливає крізь реальні й уявні події таким чином, що неможливо визначити першовартість жодної з них.

Для ролі утопічного місця Пруст обирає Єлисейські Поля (*les Champs Elysées*), де Марсель удруге зустрівся зі своїм першим коханням – Жільбертою, спочатку «на комбрейській стежині», а потім «на газоні Єлисейських Полів» [374, с. 326].

Aller aux Champs-Elysées me fut insupportable. Si seulement Bergotte les eût décrit dans un de ses livres, sans doute j'aurais désiré de les connaître, comme toutes les choses dont on avait commencé par mettre le « double » dans mon imagination. Elle les réchauffait, les faisait vivre, leur donnait une personnalité, et je voulais les retrouver dans la réalité ; mais dans ce jardin public rien ne se rattachait à mes rêves [579, р. 375–376].

Ходити на Єлисейські Поля я не любив. Якби ще Берготт описав у якійсь книжці, тоді мені напевне закортіло б їх оглянути, як усе, про що я спершу складав уявлення, звіряючись на «двійника», якого оселяли в моїй уяві. Уява підігрівала двійників, оживляла, наділяла їх індивідуальністю, і мене брала охота зустрітися з ними у світі реальному, але в цьому публічному саду ніщо не пов'язувалося з моїми мріями [377, с. 324].

Тут важливо звернути увагу на деталь: не любив гуляти, бо нічого доти про Єлисейські Поля не читав. Читання про неодвідані місця активізує

фантазію, яка оживлює й населяє абстрактні картини. Тому реальні подорожі – це, насамперед, спосіб «зазнайомитись» із двійником реальності. Фантазія створює двійників реальності. Марсель не любив гуляти Єлисейськими Полями не тому, що реальність гірша чи не така досконала, як у мріях, а тому що вона не наповнена попередніми фантазіями. Реальність мертва, мрія жива.

Ще одним реальним/уявним місцем Марсель Пруст обирає Булонський ліс. У міфології, у казках, у фольклорі ліс – це місце притулку, сховища, яке приховує в собі різні небезпеки, випробування чи посвяти в певні таїнства. «Ініціація звичайно містить три відкриття: священного, смерті та сексуальності». «Усюди церемонія починається з того, що неофіт прощається з рідними і усамітнюється в лісі. Тут уже існує символізм смерті: ліс, джунглі, темрява символізують потойбічний світ, пекло» [162, с. 99–100].

Пруст описує Булонський ліс за допомогою протиставлень – це зоологічний сад, де уживаються різні тварини, рослини, і Сад жінок як уособлення Краси:

Il était pour moi comme ces jardins zoologiques où l'on voit rassemblés des flores diverses et des paysages opposés, où après une colline on trouve une grotte, un pré, des roches, une rivière, une fosse, une colline, un marais, mais où l'on sait qu'ils ne sont là que pour fournir aux ébats de l'hippopotame, des zèbres, des crocodiles, des lapins russes, des ours et du héron, un milieu approprié ou un cadre pittoresque ; lui le Bois, complexe aussi, réunissait des petits mondes divers et clos ... [579, p. 396].

Він був для мене якимось зоологічним садом, де зібрана всіляка флора, де уживаються різні картини природи: за пагорбом грот, потім лука, скелі, річка, канава, знову пагорб, мочари, але де, одначе, знаєш, що все це створене лише на те, щоб гіпопотамам, зебрам, крокодилам, кроликам, ведмедям і чаплям жилося привільніше у цій природній обстановці або щоб влаштувати для них мальовничіше обрамлення; Булонський ліс, не менш розмаїтий, який об'єднує різні й одрубні світи ... [377, с. 344].

Негативний маркер «зоологічного саду», що асоціюється зі штучним приневоленням тварин, властивим для всіх зоопарків, стирається зворотом

«служували мальовничим обрамленням, тому картина нагадує утопію про рай, де дружно миряться лев і ягня, тварини й люди живуть разом у гармонії». Пруст змальовує Булонський ліс як «річ в собі», він не є одним із ..., а є разом з ними, зоологічними садами. За допомогою граматичної конструкції *Il était ... comme ces jardins zoologiques* ліс не протиставляється, а навпаки, об'єднується з йому подібними світами складними, закритими, які головний герой прагне пізнати. Повтор безособових форм *on voit, on trouve, on sait* передає процес пізнання. Зворот *pour fournir* передбачає імпліцитного виконавця – вищу силу, яка забезпечує, надає ...; *un milieu approprié* – необмежений природний простір або простір можливостей; *ou* (або – протиставлення) *un cadre pittoresque* – обмежений уявний простір. Необмежені природні можливості – це колективне несвідоме, а обмежене уявне – це його двійник, «le double».

У романі «*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*» («У затінку дівчат-квіток») сказано: <... > *je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois* [576, р. 90]. <...> *я не існую поза Часом, я підлягаю його законам достоту* [386, с. 46].

І ще один приклад висловлювань про час:

Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors ; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas ! comme les années [579, р. 404].

Знайомі місця – це всього лишень простір, на якому ми розташовуємо їх як нам заманеться. Це всього лишень тоненька верства поєднаних між собою вражень, з якої вистелене наше минуле; спогад про якийсь образ – це лише жаль про певну мить, і будинки, дороги, алеї такі самі, на жаль, зникомі, як і роки [377, с. 352].

Отже, символ-концепт «час» в епопеї невіддільний від простору й стає структурним компонентом міфу, розділяючись на численні підрядні символи. Символом реального часу стає мить, символом священного часу – ідеальний

простір мрії. Час і простір поділяються на реальний (побутовий) та уявний (ідеальний, духовний) як дві сторони всесвітнього Космосу – профанної й сакральної.

Мономіф – від'їзд героя на пошуки ідеального місця – передається також через символ-концепт «ім'я».

Концепт – це не абстрактне поняття, а відображення конкретного світогляду, сформованого певною мірою. Отже, щоб передати його в епопеї, автору потрібно було обрати форму з відповідним змістом. Пруст такою змістовою формою обирає концепт «ІМ'Я», функціонування якої в епопеї ми аналізуватимемо як трьохелементну систему (за Р. Бартом, означник–знак–означене).

Концепт «ім'я» виконує в епопеї важливі функції: по-перше, доповнює авторський погляд на призначення людини, виражений головним символом-концептом «час»; по-друге, доповнює патентний, відкритий міф, оскільки заявлений у заголовках частин епопеї («Noms de pays : le nom » («Імена країв: ім'я»)); «Noms de pays : Le pays » («Імена країв: край»).

Отже, можна простежити трансформацію концепту в концепті. Це відбувається тому, що впродовж епопеї смислове значення словоформи «ім'я» накопичує додаткові значення й уже як знак у системі означник-«ім'я» та означене-«ім'я» презентує цілу ідеологію, певні знання про реальний і уявний світи.

Міфічне Марселя Пруста пронизує всю його епопею «A la recherche du temps perdu», воно, очевидно, заявляє про себе вже з указаних заголовків. Заголовок – одна з найсильніших позицій тексту, він конденсує всю текстову інформацію, особливо імпліцитну. Автор розгортає інформацію навколо заголовка, підпорядковує її основній думці, провідному мотиву, ідеї, про яку читач повинен здогадатися, поступово проникаючи в текст. Так, іменник без артикля вказує на персоніфікацію, присвоєння імені комусь чи чомусь з означеним артиклем – конкретизує, що ці імена належать країні (ужито в однині). Заголовок активізує в уяві один із головних міфів про те, що ім'я

невіддільне від сутності. Країна, наділена ім'ям, оживлюється, олюднюється, наділяється певними характеристиками. Країни (як складне поняття) можуть мати декілька імен (характеристик, вражень), але істинне – одне, те, яке пізналося. Це повністю відповідає подальшій оповіді в епопеї, котра розгортається навколо наскрізного міфу, міфу про героя, який прагне самоідентифікації, хоче віднайти своє призначення в житті, те місце, де б він міг почуватися щасливо. Абстрактне місце передається через образ якоїсь нібито конкретної країни. Цим розділяються й водночас об'єднуються сакральний і профанний світи.

Надалі в епопеї семантичне значення слова «ім'я» розширюється, доповнюється різними нюансами, наприклад «ім'я»–«імена», набуває ознак концепту.

Пруст розкриває смисл слова «ім'я» через конкретні поняття: через назви країн (Франція, Італія, суміжні країни як суміжні світи), міст (Париж, Флоренція, Венеція, Парма), де він побував чи хотів би побувати, та через людей, із якими він там зустрічався, тобто через усе те, що залишило помітний слід у його відчуттях. Автор ототожнює назви країн, міст, предметів з іменами людей, назви настільки ж унікальні, як і імена людей. Пруст розгортає цю думку й тлумачить її, оповідаючи про те, яке враження на нього справляють імена Жільберти, коханої дівчини, Сванна, на якого він завжди хотів бути схожим, Одетт де Крезі як утілення Краси. За допомогою персоніфікації ототожнюються імена загальні й власні, неживі поняття та живі особи (*les noms des choses et des personnes*), чим поєднуються сакральний і профанний світи в єдиний Усесвіт:

Combien ils prirent quelque chose de plus individuel encore, d'être désignés par des noms, des noms qui n'étaient que pour eux, des noms comme en ont les personnes ! Les noms nous présentent des choses une petite image claire et usuelle ... Mais les noms présentent des personnes – et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes ... [579, p. 370].

Настільки ж самобутнішими вони робилися через те, що носили імена, свої власні імена, як люди! Слова – приступні для нашого розуму, звичайні малюнки з намальованими тими чи іншими речами Зате імена, створюючи у нас млистий образ не лише людей, а й міст, привчають нас бачити в кожному місті, як і в кожній людині, особливість, індивідуальність ... [377, с. 319–320].

Імена асоціювались у Марселя не з ірреальним, а з цілком реальним місцем, куди він мав потрапити, щоб виконати обов'язок життя – пізнати непізнане. Часто в житті те, що невідоме, приваблює сильніше від того, що вже знане, уявне бажаніше реального:

<...> ne pensant pas aux noms comme à un idéal inaccessible, mais comme à une ambiance réelle dans laquelle j'irais me plonger, la vie non vécu encore, la vie intacte et pure que j'y enfermais donnait aux plaisirs les plus matériels, aux scènes les plus simples, cet attrait qu'ils ont dans les oeuvres des primitifs ... Même à un simple point de vue réaliste, les pays que nous désirons tiennent à chaque moment beaucoup plus de place dans notre vie véritable, que le pays où nous trouvons effectivement [579, p. 372].

<... >адже я думав про імена не як про недосяжний ідеал, а як про реальне середовище, куди я мав потрапити, – ось чому життя ще не прожите, життя незаймане й чисте, яке я вклав в імена, надавало найгрубішим насолодам, найпростішим сценам привабливості примітиву <...> Навіть із чисто реалістичного погляду, омріяні країни посідають у будь-який момент куди більше місця в нашому правдивому житті, де ми перебуваємо насправді [377, с. 321–322].

Імена дають можливість «привласнювати» уявні картини. Називання – процес містичний.

На прикладі імені Жільберти через почуття Марселя оповідач розмірковує, що ім'я асоціюється з певною людиною й спонукає фантазувати про неї, про її якості або ж про те, як проходить її життя, коли вона не поруч. За міфологією, люди та речі можуть існувати одночасно в різних місцях і в різному часі. Чим давніша культура, тим більш містичним ореолом оповите

ім'я. Магія назв укорінена в найдавніших часах людства. З. Фройд у праці «Тотем і табу» писав про архаїчні спільноти: «“Табу” називають усе – як осіб, так і місцевості, предмети й тимчасові стани, які є джерелом і носієм цієї таємничої якості. “Табу” також називають заборону, що виходить із цієї якості, і “табу” – у повному сенсі – називають щось таке, що одночасно і святе, і перебуває вище від звичайного, так само, як і небезпечне, і нечисте, і жахливе» [466, с. 44]. Розмірковуючи над звичаями диких народів, які сучасною людиною можуть сприйматися як варварські чи нерозумно забобонні, Фройд застерігає, що наші моральні заборони насправді мають багато спільного з первісним табуванням. Пруст не проводить прямих паралелей світу сучасного з архаїчним, але магія імен, яку відчуває його герой, свідчить, що письменник уміє видобути архаїчний досвід людства з глибин власного несвідомого.

Пруст стверджує, що за допомогою уявного можна проникнути в суть речей. Іноді ім'я, навіть лише вимовлене кимось, викликає в уяві ті чи інші образи.

Ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant d'autant plus l'existence de celle qu'il désignait qu'il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l'interpellait ; <...> je le sentais, la connaissance, les notions qu'avait de celle à qui il était adressé, non pas moi, mais l'amie qui l'appelait, tout ce que, tandis qu'elle le prononçait, elle revoyait ou, du moins, possédait en sa mémoire <...> et tout cet inconnu encore plus inaccessible et plus douloureux pour moi d'être au contraire si familier et si maniable pour cette fille heureuse<...> [579, p. 376].

Знов ім'я Жільберти пролинуло повз мене, нагадуючи про існування тієї, кого так звали, тим дужче, що воно не тільки означувало її як когось відсутнього, а й адресувалося до неї; <...> я це відчував, знання, уявлення про ту, до кого воно зверталось (не мої знання й уявлення, а подружки, яка їй гукала) <...> що ця подружка, вимовляючи ім'я Жільберти, подумки бачила чи принаймні зберігала у своїй пам'яті все невідоме, ще недосяжніше й болючіше для мене через те, що воно було, навпаки, так близько знайоме, так легко доступне цій щасливій дівчинці <...> [377, с. 325].

Пруст розкриває значення символу-концепту «ім'я» через імена красивих, елегантних жінок (саме красивих, оскільки вони є втіленням Краси). Однак жінки мають також подвійні імена. Одні відомі, інші, навпаки, невідомі, приховані, « *leur nom de guerre ; leur nouveau nom* », тобто прізвиська (краще – псевдоніми, як це слово трактується в словнику *Le Petit Larousse* [559, с. 498], нові імена, але в це словосполучення входить іменник « *guerre* » – війна, небезпека, смерть, що є явною опозицією до слова «краса»:

<...> l'on citait <...> le plus souvent sous leur nom de guerre ; leur nouveau nom, quand il y en avait un, n'était qu'une sorte d'incognito que ceux qui voulait parler d'elles avaient soin de lever pour se faire comprendre [579, р. 397].

<...> більшість із них носили не імена, а прізвиська; якщо котрась із них мала інше прізвище, то вона була свого роду інкогніто, яке ті, хто говорив про тих жінок, завше розкривали, щоб їх розуміли співрозмовники [377, с. 344].

Коли говорили про жінок під їхнім псевдонімом, то ці нові імена потрібно було пояснювати, щоб бути зрозумілим, тому у звороті *pour se faire comprendre* ужито займенникове дієслово *se faire*, яке переносить дію на того, хто говорить, тобто насамперед для самого себе.

Наскрізний символ-концепт «ім'я» взаємопов'язаний із патентним міфом і бінарною опозицією *бажання пізнати/розчаруватись у пізаному, уявне/реальне*, як, наприклад, у романі « *Le côté de Guermantes* » – «Германтська сторона»:

Cependant, la fée dépérit si nous nous approchons de la personne réelle à laquelle correspond son nom, car, cette personne, le nom alors commence à la refléter et elle ne contient rien de la fée ; la fée peut renaître si nous nous éloignons de la personne ; mais si nous restons auprès d'elle, la fée meurt définitivement et avec elle le nom <...> [582, р. 4–5].

Але фея сохне, коли ми підступаємо до живої особи, названої її іменем, бо ім'я починає тоді віддзеркалювати жінку, а жінка нічого від феї в собі не має: фея може відродитися, коли ми відійдемо від жінки, та якщо залишимося при ній, фея умре вже остаточно, а вкупі з нею й ім'я *<...>* [375, с. 7].

Як стверджував М. Еліаде, «<...>міфічні архетипи певним чином зберігаються у великих романах сучасності. Випробування, які повинен пройти головний персонаж роману, мають свій прообраз – пригоди міфічного героя. Також вдалося показати, що міфічні теми первісних вод, райського Острова, пошуки Грааля, містичної чи героїчної посвяти все ще домінують у сучасній європейській літературі. Зовсім нещодавно сюрреалізм дав народження великій кількості міфічних тем і первісних символів. Що ж до народної літератури, то її міфологічна структура цілком очевидна. Будь-який народний роман зображує взірцеву боротьбу між добром і злом, героєм і лиходієм (сучасним втіленням демона), розвиває великі фольклорні теми скривдженої дівчини, рятівної любові, невідомої заступниці тощо. Міфологічні теми присутні навіть у детективах, як чудово продемонстрував Роже Каюа.

Чи треба нагадувати, наскільки повно лірична поезія повторює і розвиває міф? Будь-яка поезія – це зусилля, спрямоване на те, щоб знову створити мову, інакше кажучи, знищити повсякденне мовлення і винайти нову, оригінальну і особисту мову, в кінцевому підсумку – таємну» [161, с. 135]. Ці думки безпосередньо стосуються роману Пруста, в основі якого чітко простежуються міфічні мотиви й образи, названі Еліаде. Пруст справді створив нову оригінальну мову. Для того щоб вона стала водночас особистою і таємною, митець надає традиційним образам нових відтінків значення. Його патентний міф збігається з біографічною утопією, а латентний міф показує шлях від архаїчних глибин несвідомого до усвідомлення самості.

Мотиватором патентного міфу стає пошук шляхів самореалізації, самостановлення, а латентного – прагнення до власного щастя, радості, задоволення й реалізації бажань.

М. Мамардашвілі (1930–1990), відомий філософ і дослідник М. Пруста, писав, що роман «У пошуках утраченого часу» – це роман Шляху або роман Звільнення, де слово «Шлях» має смисл не просто звичайного шляху життя – це шлях спасіння, або ж шлях спокутування. Інакше кажучи, це Шлях приходження до себе, Шлях такого проходження життя, у результаті якого ти

приходиш до себе й реалізуєш себе. За Прустом, слова «реалізувати себе» можна резюмувати як реалізувати себе у всьому багатстві своїх бажань, які в тебе є, але ти їх не знаєш, природа їх тобі незрозуміла. А реалізувати те, природа чого незрозуміла, неможливо. Якщо ти не зрозумієш власних бажань, то ти себе не реалізуєш. І тому для Пруста, як і для кожної людини, напевно, слова «реалізувати себе» збігаються зі словами «зрозуміти, хто ти є насправді і яке твоє справжнє становище» [279, с. 19–34].

У своїх статтях і лекціях стосовно Пруста, М. Мамардашвілі виокремлює одну «маніакальну» емоцію, яку Пруст намагається зрозуміти, – це емоція радості. Вона виникає з різних причин миттєво у вигляді носія якогось смислу (наприклад печиво «Мадлен» викликало в Марселя радісні спогади дитинства, пов'язані з тими місцями, де він був колись, а також із тими відчуттями, котрі він зазнав у минулому). Мамардашвілі пише, що, намагаючись прояснити для себе, що значить радість, Пруст розуміє її як ознаку істини, а те, що істинне, викликає радість, нічим конкретно не обґрунтовану. Це радість стану, котра є твоїм вільним станом, але виник він із твого власного життя. Тобто істина з'являється тоді, коли справді випробуване тобою життя ніби впливає в тобі, очищене і ясне, очевидне. Радісний стан людини тісно пов'язаний із радістю мислення. Немає жодного нашого переживання мистецтва чи заняття мистецтвом, яке б не було пов'язаним із радісним станом людини. Стан творчої радості може бути навіть у того, хто читає чи дивиться. Думка, безумовно, пов'язана з радістю, іноді з єдиною радістю людини. Отже, стан радості може бути критерієм істини.

Крім емоції радості, латентний міф у Пруста репрезентує стан щастя, календар щастя (*le calendrier du Bonheur*).

Щастя – це не лише реалізація події так, як ми її собі надумали, вимріяли, а й очікування. Якщо емоція радості більшою мірою суб'єктивна, залежить від наших мисленнєвих здібностей, то емоція щастя об'єктивна й залежить від предметів чи людей, котрі нас оточують і на яких ми можемо перекласти відповідальність, вдячність чи звинувачення за наш щасливий або нещасливий

стан. Так, Марсель спостерігав за плющем, що ріс на балконі, і від того, впаде чи ні на нього сонячне проміння, Марсель почувався або щасливим, або нещасливим:

Lierre instantané, flore pariétaire et fugitive ! <...> promesse du bonheur immédiat que la journée refuse ou accomplira, et par là du bonheur immédiat par excellence, le bonheur de l'amour ; <..> vivace, à qui il suffit d'un rayon pour naître et faire éclore de la joie, même au coeur de l'hiver [579, p. 378].

Нетривкий плющ, недовговічна витка рослина! <...> обітниця близького щастя, яка день занапастить або осолодить; тобто щастя справді близького, щастя кохання; живуча рослина, якій достатньо лише одного сонячного променя на те, щоб родитися і радісно вибувати навіть у розповні зими [377, с. 327].

У цьому прикладі – зразок численних перетворень у Пруста звичайних предметів чи атрибутів природи на місткі символи. Плющ, якого оповідач пов'язав із коливанням від стану щастя до нещастя та навпаки, став символізувати прагнення всього живого досягти повноти буття, а для людини, яка цю повноту ще й здатна усвідомити, – щастя. Плющ загалом має свою власну символіку, укорінену в мові й культурі, – це витка, гарна та дуже живуча рослина, отже, її назва може вбирати чимало значень, пов'язаних із боротьбою, проникненням, здобуванням висоти тощо. Але Пруст, у цілому не конфліктуючи зі значеннями, закладеними в семантику, надає плющеві нових відтінків значення, уключаючи в загальний рух символів, як у мову про невимовне в житті людини та світу. «Релігійний сенс рослин найповніше і найчіткіше виражається в таких символах, як космічне Дерево, дерево Безсмертя та дерево Мудрості», – вважає М. Еліаде [162, с. 80]. Плющ можна назвати лише подобою дерева, адже він не має стовбура, здатного втримати його вертикально. Але знайшовши таку опору (інше дерево), він швидше й стрімкіше рухається вгору, ніж будь-яке дерево. Саме в цій здатності він і спроможний перетворюватися на символ із численним діапазоном значень. Усе в романі Пруста рухається по Шляху, усе реальне символізує міфічне (або сакральне).

Щастя в Пруста пов'язане з коханням. Марсель кохає Жільберту, а Жільберта пропонує йому лише дружні стосунки, змушує юнака страждати:

<...> pourtant ces moments où j'étais auprès d'elle et que depuis la veille j'avais si impatiemment attendus, pour lesquels j'avais tremblé, auxquels j'aurais sacrifié tout le reste, n'étaient nullement des moments heureux ; et je le savais bien, car c'était les seuls moments de ma vie sur lesquels je concentrasse une attention méticuleuse, acharnée, et elle ne découvrait pas en eux un atome de plaisir [579, p. 381].

<...>проте ті хвилини, які я проводив з Жільбертою, яких дождався так нетерпляче уже з вечора, за якими тремтів, задля яких пожертвував би всім на світі, аж ніяк не були щасливими; я вже в цьому не сумнівався, бо тільки, зосереджено розглядаючи ці єдині хвилини мого життя, не знаходив у них ані крупинки щастя [377, с. 329].

Не знаходячи ні крупинки щастя у взаєминах із Жільбертою, Марсель знову й знову вигадує епізоди, котрі могли б його ошчасливити. Так, він мріє отримати листа від Жільберти, у якому б вона зізналася йому в коханні. Він майже повірив у вигадку, нетерпляче чекав листа, уявляв його собі до найменших дрібниць, що, зрештою, якби це сталося насправді, він уже не повірив би, що це не його лист самому собі. Надто часто мрії про щастя не збігаються з реальністю, бажане не дорівнює досягнутому:

Même si par une invraisemblable coïncidence, c'eût été justement la lettre que j'avais inventée que de son côté m'eût adressée Gilberte, y reconnaissant mon oeuvre, je n'eusse pas eu l'impression de recevoir quelque chose qui ne vînt pas de moi, quelque chose de réel, de nouveau, un bonheur extérieur à mon esprit, indépendant de ma volonté, vraiment donné par l'amour [579, p. 389].

Навіть якби стався неймовірний збіг і я одержав би від Жільберти вигаданого мною самим листа, то, впізнавши в ньому свій витвір, я вже не міг би себе переконати, що це лист не від мене, що це щось справжнє, нове, що це щастя, мною не виросне, від моєї волі незалежне, що воно істинний дар любови [377, с. 337].

Марсель усвідомлює розбіжність мрії й реальності, а тому прикрощі та страждання, пов'язані з невзаємністю Жільберти, освітлюються хвилинами несподіваного щастя:

Et ce matin-là, n'entendant plus la pluie tomber comme les jours précédents, voyant le beau temps sourire aux coins des rideaux fermés comme aux coins d'une bouche close qui laisse échapper le secret de son bonheur, j'avais senti que ces feuilles jaunes, je pourrais les regarder traversées par la lumière, dans leur suprême beauté [579, с. 400].

І ось того ранку, не чуючи більше, як у попередні дні, шуму дощу, бачачи, як у кутках вікон з опущеними фіранками усміхається погідний день, – так із куточків стулених уст злітає таємниця щастя, – я відчув, що можу узріти, як жовте листя, в усій красі, пронизує сонячне світло [377, с. 347].

Таємниця щастя почасти закрита, розпізнати її можна лише за певними ознаками, проблисками світла в темряві, знанням, що зародилось у незнанні.

Повертаючись додому після зустрічі з Жільбертою, Марсель уже не радів від побачення, яке щойно відбулося, а зосереджувався на майбутньому, мріяв про те наступне побачення, коли Жільберта, урешті-решт, зізнається в коханні:

<...> cette même nécessité me forçait à tenir le passé pour rien, à ne jamais regarder que devant moi, à considérer les petits avantages qu'elle m'avait donnés non pas en eux-mêmes et comme s'ils se suffisaient, mais comme des échelons nouveaux où poser le pied, qui allaient me permettre de faire un pas de plus en avant et d'atteindre enfin le bonheur que je n'avais pas encore rencontré [579, р. 385].

<...> цей примус велів мені зневажати минуле, дивитися тільки вперед і враховувати маленькі ознаки симпатії з боку Жільберти не самі по собі, не як щось самодостатнє, а як нові східці, якими я крок по кроку просуватимусь нагору і врешті досягну щастя, поки ще не доступного мені [377, с. 333].

Попередній досвід є уроком для наступного, мрії про щастя – спонукою до подальшого шляху. Мрія про велике щастя на остаточній вершині допомагає проживати біль розчарувань і нерозділеності почуттів. Знову великий Шлях

постає як невинний шлях угору, через прикросці й перешкоди, незважаючи на реальні обставини.

Близькі люди можуть мати відмінні наміри, залежність від яких визначає ступінь нещастя. Тому в реальності абсолютне щастя недосяжне, а життя – це шлях його пошуку.

Отже, латентний міф роману – прагнення кожної людини бути щасливою – Пруст передає концептом «щастя», який наповнений слотами: залежність від інших, щастя–очікування, щастя–бажання, задоволення, щастя–кохання, нещастя, сходинки до пізнання, життя – шлях до щастя.

Мономіф сформувався на основі архаїчних ініціацій, призначених для випробування юнаків у процесі дорослішання, згодом став історією життя героїв різних міфологій, потрапив у казки й літературу. Дж. Кемпбелл присвятив мономіфу дослідження «Герой із тисячею облич», простеживши сюжет від найдавніших міфологій до літератури ХХ століття. Найбільш популярною формою мономіфу в літературі ХХ століття стали численні супермени, супергерої, які рятують світ від загибелі. Пруст стоїть на початку цієї популяризації мономіфу, він зазирає в глибини власного несвідомого та віднаходить там історію про дорослішання чоловіка, який проходить ті самі етапи, що й у найдавніші часи. «Міфи стверджують, що предок, або первісна людина, не знав смерті, страждань, праці; він жив у мирі з тваринами і легко діставався до Неба, щоб безпосередньо зустрітися з богом. Всесвітня катастрофа перервала зв'язки між Небом і Землею, і саме від неї веде відлік сучасне буття людини, яке визначається через часовість, страждання і смерть» [161, с. 194]. Туга за втраченим раєм змушує героя рушити на його пошуки; на цьому шляху він пізнає власну минуність, зазнає страждань через кохання, усвідомлює власну смертність. Мономіф – це спосіб, віднайдений у культурі ХХ століття, усвідомити універсалії індивідуального шляху.

Моделювання міфокритичної методології дослідження художнього твору, виокремлення основного міфу (мономіфу), патентного й латентного міфів дає можливість проаналізувати авторський задум на ідейному рівні, корелювати

його із сюжетом, фабулою, жанровою особливістю, персонажами. Час, простір, персонажі, монотонні розмірковування використовуються автором цілеспрямовано, вони поступово роз'яснюють мономіф, патентний (відкритий), латентний (прихований) міфи, які функціонують в епопеї у повній залежності один від одного, проте пролонгуючись в епопеї, деталізують призначення всіх літературно-поетичних маркерів, якими б випадковими чи другорядними вони не видавалися на перший погляд.

Обираючи символи «час», «ім'я» як засоби вираження міфологічного й надаючи їм нових форм функціонування у вигляді концептів, Пруст повернув і доповнив утрачені можливості абстракції.

Міфокритична методологія – це градаційна послідовність розгортання наративу, яка вказує на функціональні ролі як вербальних, так і невербальних маркерів художнього твору.

2.5. Використання природних міфів у романному наративі

У сучасній теорії художнього тексту міфам і міфокритичній методології дослідження приділяють особливу увагу, оскільки міфи слугують зручним способом трансляції, зокрема, індивідуально-авторської, загалом національної, картин світу. Не виняток – природні міфи, які в художньому наративі виконують вагомі функції: змістові – відображають духовні, внутрішні, психологічні (найчастіше біографічно каузальні) переживання персонажів; структурні – впливають на архітекtonіку наративу. Однак міфи автор може використовувати, зберігаючи все первинне (архаїчне) значення або ж часткове, повністю чи фрагментарно, що призводить до можливості хибного трактування основного змісту. Саме цієї проблеми – дослідження авторської манери використання природних міфів – стосується цей підрозділ.

Міфи як найдревніша форма сприйняття світу належать до тих універсальних характеристик, які розкривають взаємозв'язок людини, природи та культури, саме в такому аспекті їх досліджують із часів архаїчної людини й до сьогодні. Світ людини то різнився від світу природи (Френсіс Бекон), то

уподібнювався (Дж. Віко, Й. Гердер, К. Моріц, Ф. Шеллінг та ін.). Так, наприклад, англійський філософ Ф. Бекон у відомій роботі «Новий Органон» (1620) писав: «Людина, слуга й тлумач природи, стільки звершує та розуміє, скільки збагнула в її порядку ділом або розмірковуванням, і зверх цього вона не знає й не може» [98, с. 11].

Докладне трактування природних міфів здійснила німецька натуралістична (або метеорологічна) школа, представники якої належали до двох напрямів – грозової (А. Кун, В. Шварц) та солярної шкіл (М. Мюллер), залежно від того, із якими небесними метеорологічними явищами вони асоціювали богів і яке їх метафоричне відображення.

Одним з основоположників дослідження природних міфів вважають Н. Фрая, який у роботі «Архетипний аналіз: теорія міфів» указав, що міф як передумова художньої творчості зумовлює жанрові та композиційні особливості твору. Згідно з Фраю, чотири природні міфи становлять структурний каркас оповіді, є ключовими, зумовлюють ритми, тематичні форми та сюжети, які реалізуються в певному ритуалі.

Події кожної частини епопеї відбуваються в ту чи іншу пору року, котра символічно співвідноситься з певним психологічним станом головного героя Марсея, пробуджує відповідні спогади про події, що відбувалися в цю пору року. Наратор повідомляє, що спочатку настроєві перепади Марсея залежали лише від пори року, згодом – від атмосферних коливань, а з часом перестали пов'язуватися з календарем і погодою, достатньо було лише вимовити імена:

Puis il arriva qu'une simple variation atmosphérique suffit à provoquer en moi cette modulation sans qu'il y eût besoin d'attendre le retour d'une saison. Car souvent dans l'une on trouve égaré un jour d'une autre, qui nous y fait vivre, en évoque aussitôt, en fait désirer les plaisirs particuliers et interrompt les rêves que nous étions en train de faire, en plaçant plus tôt ou plus tard qu'à son tour ce feuillet détaché d'un autre chapitre, dans le calendrier interpolé du Bonheur [579, p. 369].

А іноді ці мої настроєві перепади залежали тільки від звичайних атмосферних коливань, але не від пори року. Адже часто в одну пору року

заблукає день з іншої пори, і він миттю переносить нас у ту пору, змушує нас жити її почуттями, прагнути властивих їй утіх, обриває нитку мрійнь і то передчасно, то з запізненням уклеює свій вирваний аркушик до рясного на клейки календаря щастя [377, с. 319].

Отже, події перших частин епопеї відбуваються навесні, а настрій, який їм відповідає, співвідноситься з таким природним явищем, як буря:

Je n'avais pas de plus grand désir que de voir une tempête sur la mer, moins comme un beau spectacle que comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature; ou plutôt il n'y avait pour moi de beaux spectacles que ceux que je savais qui n'étaient pas artificiellement combinés pour mon plaisir, mais étaient nécessaires, inchangeables, – les beautés des paysages ou du grand art [579, p. 367].

Нічого я так палко не прагнув, як побачити бурю на морі, буря вабила мене не стільки як величне видовисько, скільки як явище, здатне показати достеменно життя природи; точніше, величними видовиськами я вважав лише ті, які, як я знав, не були зроблені навмисне мені на розвагу, видовиська неминучі, незмінні – краса природи, краса шедеврів мистецтва [377, с. 316].

Пруст порівнює бурю зі спектаклем, зіставляючи красу природи з красою мистецтва. Буря – один зі стійких символів романтичної поезії, символ непереможних вільних сил природи, символ людських поривань до звільнення. Не стираючи цього відтінку значення, Пруст називає бурю, насамперед, «величним видовиськом». Отже природа – теж творець якоїсь містерії, кожен момент якої може набути завершеності красномовного образу. Світ природи естетизується, стає проявом естетичного світовідчуття (тієї концепції мистецтва, котру найчастіше називали «мистецтвом для мистецтва»). Споглядальний характер героя замінює участь у бурі, змагання з бурею (романтик) її спогляданням. Якщо явище природи стає зіставним із мистецьким утвором, то це означає, що Краса належить вищому божественному світові й посилається людині як підтвердження того, що досконалий світ існує.

Зустрічі з Жільбертою відбуваються взимку та повністю залежать від того, буде це погідний день чи ні:

Aussi si le ciel était douteux, dès le matin je ne cessais de l'interroger et je tenais compte de tous les présages. ... je la voyais atteindre à cet or inaltérable et fixe des beaux jours ... en vérité ces reflets et feuillus qui reposaient sur ce lac de soleil semblaient savoir qu'ils étaient des gages de calme et de bonheur [579, p. 378].

Ось чому, коли небо хмурилось, я від рана не переставав позирати на нього і враховувати усі його знамення. ... я бачив, як балкон затоплювався стійким, нерушимим золотом погідних днів ... здавалося, ніби цей широкий ряснолистий відбиток, купаний на брижах сонячного озера, справді знає, що він запорука душевного сумиру й щастя [377, с. 326–327].

Тут важливе словосполучення «небесні знамення». «Космос – взірцевий твір богів – “побудований таким чином, що релігійне почуття божественної трансцендентності викликається самим існуванням Неба. Тому що Небо існує в абсолютний спосіб, багато вищих богів примітивних народів носять імена, що означають високе небесне склепіння, метеорологічні явища; ще їх просто називають “володарями Неба” або “небесними жителями”» [162, с. 63]. «Небо залишається присутнім у релігійному житті через символізм. А цей символізм, у свою чергу, насичує і підтримує численні ритуали (сходження вгору, возведення на трон, ініціації королівської влади тощо), міфи (космічне Дерево, космічна Гора, ланцюг стріл, що об’єднують Небо і Землю, і т. д.), легенди (магічний зліт і т. п.)» [162, с. 68]. Із релігії цей символізм потрапляє у світську культуру, ще раз універсалізується й становить поетичний словник культури. У символізмі словник небесних символів – це не лише мова про небесне та поетичне. Повернувши образам первісний містичний зміст, додавши до нього індивідуальне самовираження, символісти створили мову про шлях окремої людини від Землі до Неба, про розіп’ятість людини між земним і небесним. Найбільш авторський словник «небесних» символів належить Прусту.

Настрояві перепади героя залежать від природи загалом, але й також від конкретних атрибутів природи, наприклад Булонського лісу, зображеного влітку та восени. Улітку ліс видавався суцільною одноманітною зеленою масою, восени дерева відрізнялись одні від одних:

Les différentes parties du Bois, mieux confondu l'été dans l'épaisseur et la monotonie des verdure, se trouvaient dégagées [579, p. 401].

Різні частини лісу, влітку злиті в суцільну рясноту зела, нині розмежовувалися [377, с. 348].

Зелень, яка втілює радість і приємність літнього життя (символ людського дорослого життя, сповненого звершень), у Пруста постає як суцільність і злитість різних частин в одне, а отже, набуває значення поглинання окремого більшим. Розмежовані восени рослини можуть символізувати вищий ступінь індивідуалізації, притаманний людині з віком «осені», тобто плодоношення.

Стійкий у поезії символ «опале листя» у Пруста також набуває несподіваних відтінків значення:

Cette complexité du bois de Boulogne qui en fait un lieu factice et, dans le sens zoologique ou mythologique du mot, un Jardin, je l'ai retrouvée cette année comme je le traversais pour aller à Trianon, un des premiers matins de ce mois de novembre où, à Paris, dans les maisons, la proximité et la privation du spectacle de l'automne qui s'achève si vite sans qu'on y assiste, donnent une nostalgie, une véritable fièvre des feuilles mortes qui peut aller jusqu'à empêcher de dormir [579, p. 400].

Розмаїття Булонського лісу, яке робило його штучним, яке перетворювало його на Сад – сад у зоологічному або міфологічному значенні слова – я знову відчував цього року, проходячи через нього до Тріанону, якось уранці, на початку листопада, коли близькість і водночас недоступність картини осені, такої нетривалої для домосидів, сповнює нас такою тугою за опалим листям, що ми дослівно маримо ним і страждаємо від безсоння [377, с. 347].

З одного боку, амплітуда переживань героя видається гіперболізованою: не може людина марити й страждати від туги за опалим листям, з іншого – не можна залишити поза увагою й вислів «картина осені», яка пояснює характер трагічних почувань героя. Осінь й опале листя, які відходять, самі стають спогадом, – це подвоєний і посилений символ скороминущості життя. Знову бачимо, як реальність, зростаючись із переживанням, стає символічною, наповнюється численними сенсами. Реальність перестає бути лише тінню чи

миттю, вона перетворюється на дійства чи картини, котрі належать не тільки минуцїй реальності, але й вічності.

Отже, як видно з наведених прикладів, природні міфи слугують для Пруста зручною основою для передання зміни душевних настроїв і відчуттів головного героя. Водночас вони сприяють утворенню простору життя, стають величним і змістовним обрамленням мономіфу.

Наратив роману починається з весни – із періоду розквіту, нових сподівань та нових можливостей. Це час, коли Марсель мріє про подорожі, а сила почуттів асоціюється з бурею. Далі – зима (за Н. Фраєм – стадія хаосу, зв'язків, асоціацій). У цей період Марсель пізнає кохання й розчарування, щастя та нещастя. Залежністю настрою від станів природи Пруст установлює взаємозв'язок реального й ірреального. Наступний період – це літо/осінь. Улітку відбувається накопичення вражень, досвіду, яким ще не надано оцінку, вони порівнюються з густотою одноманітної зелені. Лише восени, по завершенню певного етапу життя, відчувається ностальгія за тим, що вже не повернеться або ж повернеться в спогадах.

Як показали результати дослідження, природні міфи виконують в епопеї вагомі функції: окрім головного задуму, рефлексії емоційного, вони слугують способом трансляції авторської візійної картини та формою моделювання свідомості. Природа постачає численні символічні образи, які надають особливого значення повсякденності.

2.6. Архетипна парадигма символістського твору

Художній текст як результат культурної трансформації все частіше наповнюється універсальними структурами, серед яких – метафоричні, міфопоетичні й архетипні посідають провідне місце. І їх уже не розглядають як елементи долітературної архаїки, а навпаки – як структурні елементи індивідуального та колективного несвідомого, а отже – як структурні елементи літературної системи.

Поняття «архетипу», його визначення, класифікаційних характеристик, функціонування й методики дослідження потребують нових пошуків, особливо під час вивчення відомих, значимих літературних творів, оскільки зазвичай їх аналіз ґрунтується на вже відомих загальноприйнятих методиках і критичних положеннях. Саме тому вивчення архетипних структур у художньому творі здійснено в значній кількості робіт. У цій роботі пропонуємо архетипний аналіз символістського твору, особливість якого полягає в тому, що, зазвичай, він наповнений імпліцитним значенням, яке концентрується, фокусується та транслюється не лише через певну систему архетипних значень, а й через відповідну систему символічних значень, авторських (індивідуальних) чи колективних (національних). Сенси, значення та прийоми їх реалізації в тексті часто залишаються поза увагою дослідників. Услід за Л. В. Дербеньовою, яка трактує архетипне «як механізм, функція якого полягає в породженні нових культурних смислів, у новій інтерпретації тексту та його конкретизації, ... тому основна увага акцентується не на констатації наявності архетипів, а на прийомах їх реалізації в літературному тексті» [150, с. 5], ми деталізуємо поняття «архетипу», трактуючи його як один з універсальних структурних елементів художнього тексту, специфіка котрого – у функціонуванні, способах і прийомах реалізації.

Отже, науковий термін «архетип» увів та здійснив його обґрунтування у своїй теорії колективного несвідомого швейцарський учений К.-Г. Юнг, хоча згадував його ще Платон під поняттям «ейдос» – первісний образ, який можна збагнути власним розумом. Можливо, саме тому розум стає наскрізним абстрактним символом романів М. Пруста. Первісний образ, першообраз, архетип (грец. *arche* – початок, *typos* – образ), за К.-Г. Юнгом, – це «універсальний символ», образ, переживання, опредмечення якого відбувається за умови співвідношення внутрішнього-зовнішнього та ідеального-матеріального рівнів, що й надає йому конкретного матеріалізованого, предметного вияву: «архетипи лише активовані можливості функціонування, тому вони позбавлені змісту, відтак не представлені й прагнуть до наповнення» [509, с. 428].

Досліджуючи структурну організацію людської психіки, К.-Г. Юнг виокремлює дві її складові площини: індивідуальне несвідоме та колективне несвідоме, де індивідуальне несвідоме – це сукупність інстинктивних, витіснених зі свідомості бажань і переживань, які виникають спонтанно з минулого; колективне несвідоме – це абстраговані від конкретних психічні процеси переживання, що передаються з покоління в покоління кожній людині, незалежно від віку, статі, національності. За словами Н. В. Зборовської, «архетип як ідеальна формотворчість виявляється в матеріалі свідомого досвіду через архетипний образ. Саме тоді спадщина предків, котра зберігається в кожній індивідуальній душі формально й несвідомо, має змогу «прозріти» через життєву конкретику. Будь-яка людина наділена інстинктами й запасом архетипних образів, які їх відображають. Отже, у кожній людині функціонує колективне несвідоме, утворене зі сфери інстинктів і їх відповідників – архетипів [189, с.134]. Аналізуючи структуру людської психіки, К.-Г. Юнг виділяє основні архетипи, що притаманні кожному психологічному типові та найсильніше впливають на його его: Персона (Маска), Тінь, Аніма, Анімус, Самість. Кожен зі вказаних архетипів характеризується особливою здатністю до реалізації, у процесі якої наповнюється індивідуальним змістом.

Так, запропонований К.-Г. Юнгом універсальний метод дослідження людської психіки успішно інтегрувався в такі науки, як лінгвістика, психолінгвістика, літературознавство: як універсальний метод дослідження тексту, із допомогою якого можна простежити в логічному ланцюжку першообраз–архетип–символ–несвідоме–колективне/індивідуальне–універсальне–текст–література–культура.

Архетипний аналіз як літературознавчий метод значно доповнився завдяки дослідженням С. Аверинцева, М. Бодкін (існує думка, що вона засновник архетипної критики), М. Еліаде, В. Топорова, Н. Фрая й ін. Нортроп Фрай (1912–1991) розробив теорію літературних архетипів на основі архетипних образних структур, покласифікувавши їх за базовим архетипом як стрижневим елементом образу на три типи: маскулінні, фемінінні, анімалістичні, – які не

розрізняють внутрішню сутність, а навпаки, поєднані внутрішніми глибинними зв'язками [459, с. 142–176]. О. Свірепо в роботі «Образ, символ, метафора в сучасній психотерапії» вказала, що, завдяки архетипному методу, можна пояснити модель світу – і індивідуальну, авторську, і загальну, колективну, «модель світу є фундаментальне поняття, яке відображає взаємини людини і світу. Це один із базових пластів свідомості, оскільки відображає індивідуальний та історичний досвід людини, цілісне уявлення про навколишній світ, яке формується на основі переживань, що виникають лише в результаті контактів людини й світу. Модель світу формує особливий тип ставлення людини до світу, відображає саму специфіку його буття. Найдревнішою формою моделі світу є міфологічна, яка виникла з потреби структурувати життєвий простір людини, це ставлення – у надрах свідомості. Модель світу розуміють як класифікацію всіх елементів структури, що означає осмислення в тій сфері, у якій явища стосувалися потреб, засобів і способів їх задоволення. Оскільки абстрактного узагальнення не існувало, класифікація відбувалася на основі конкретних образів» [406, с. 36]. О. Свірепо вказала на те, що архетипи або першообрази несуть у собі найважливішу інформацію про світ та переносять її на саму людину таким чином, що людина постає носієм (і кодом дешифрування) знань про Всесвіт. Авторка деталізувала юнгівську структурну класифікацію шести базових архетипів, виокремивши:

- архетип Матері – Аніму (або матерії), належить жіночому началу, землі, ночі, зародженню;

- архетип Батька – Анімуса, протилежний матері, належить до повітряної сфери, це авторитет, герой, довіра до закону. І аніма (латин. *anima* – душа), і анімус (латин. *animus* – дух) присутні в жіночій і в чоловічій сутності, об'єднуючись у те, що ми називаємо душею;

- архетип Дитини, проміжний, відображає і аніму, і анімус у тому сенсі, що він – це майбутнє, запорука розвитку й змін;

- архетип Трікстера (дурня, бешкетника) відображає свідомість, заледве підняту над тваринною душею. Це образ тіні, низьких рис характеру, неусвідомлених інстинктів, що тісно переплітаються із соціальними нормами;

– архетип Маски – це система адаптації людини до довкілля, це та манера, у якій відбувається її активність, презентація себе, приховуючи справжнє обличчя. Звідси походить традиція карнавалів;

– архетип Іншого – це наш внутрішній голос, це той, ким ми насправді є, але не можемо поєднатися та усвідомити;

– Самість – глобальний образ цілості, яка передається символом кола – результат синтезу всіх здібностей, інстинктів і бажань. Це найдревніший образ, поєднання свідомого й несвідомого;

– Бог – уособлює той центр, до якого прагне людина. Як символ Юнг пропонує квітку; узагальнений образ душі, духу та творчості.

Важливість, пріоритет того чи того змісту визначалися першими протиставленнями – бінарними опозиціями: порядок/хаос, правий/лівий, свій/чужий, добро/зло, центр/периферія. У центрі перебувають важливіші речі, сама людина, комунікація, правила поведінки, норми, набір соціальних ролей. Периферія – це місце неоформлене, невпорядковане. Від нього залежить, як сприймає людина себе й інших. Однак вона найчастіше перебуває в межевому стані. Тут часто відчувається почуття невпевненості, тривоги. Тому коли поняття свого/чужого, порядку/хаосу чітко визначено у свідомості, то поняття Межі не завжди можна конкретизувати. Людина, яка відчуває внутрішній дискомфорт під час спілкування з іншими, має занадто жорстку внутрішню межу [406, с. 30–40].

А. Большакова пропонує досліджувати архетипи за допомогою бінарного аналізу, оскільки «бінарний архетип можна трактувати як своєрідний класичний культурний код, що дає ключ до розуміння загальних закономірностей розвитку – літературного зокрема», класифікувавши їх за трьома рівнями:

- перший – соціоісторичні; вікові; гендерні;
- другий – сюжетно-ситуативні; натурфілософські (природні);
- третій – архетип особистості, який представляє типологія героя [66].

Бінарний архетипний аналіз, заснований на теорії архетипів К.-Г. Юнга, незважаючи на таке активне використання, не може бути вичерпаним, оскільки

неможливо уніфікувати людську природу й, тим більше, мислення. За словами К.-Г. Юнга, «психологія, як і будь-яка інша наука, вивчає універсальне в індивідуальному, тобто загальні закономірності. Це загальне не лежить на поверхні, його слід шукати в глибинах». <...> «Що стосується архетипу, то це своєрідний когнітивний вірець “колективного несвідомого”, це “несвідомий зміст”, який змінюється, стаючи свідомим і сприйнятим, зазнає змін під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої він виникає»; «архетип обов’язково одночасно образ і емоція. Зараджений емоцією образ має сакральність/психічну енергію, він стає динамічним, викликає значні наслідки. Це фрагменти самого життя, які через емоції пов’язані з людиною. Ось чому неможливо дати універсальну інтерпретацію будь-якого архетипу» [507, с. 23–95].

Аби екстраполювати архетип на конкретний текст, потрібно згадати про концепцію психологізму, яка застосовувалася для дослідження художнього тексту ще із середини XIX століття. Тоді психологія поєдналась із літературознавством у відповідь на один із запитів суспільства, для вивчення механізмів людського мислення, свідомого й несвідомого, колективного та індивідуального. Осмислення проблеми психологізму літератури передбачає її вивчення і із філософсько-психологічних позицій, пам’ятаючи, що література – це відображення індивідуально-авторського світогляду й автобіографічного контексту. Із літературно-поетичних позицій ідеться про доцільність функціонування жанрових форм, лексико-стилістичних засобів, способів побудови персонажів з урахуванням авторської інтерпретації пройденого ними життєвого шляху в ланцюгу «дитина–суспільство–світ». При цьому потрібно чітко розуміти, що термін «психологізм» використовують як метод для аналізу художнього твору, ураховуючи особливості емоційного й мисленнєвого стану персонажів у проекції на автора, і як художній засіб відображення психологічної значущості персонажів та персоніфікованих явищ. Досить часто ця подвійна можливість психологізму взаємодоповнюється для дослідження у творі основних філософсько-етичних проблем, які розкриваються при проникненні в глибокий внутрішній світ героїв.

Ми використовуватимемо поняття *психологізм* як засіб дослідження художнього твору, а як відповідний йому метод – бінарний архетипний аналіз. Саме через пошук архетипів у творі ми відкриваємо складність, суперечливість, амбівалентність людської натури, її свідомо-несвідому природу.

Отже, використовуючи твердження К.-Г. Юнга, що архетип – це згорнутий міф та універсальний символ, обираємо символістський текст для дослідження. Ураховуючи вказані нами теоретичні положення вчених, що архетипний метод розкриває авторську картину (модель) світу залежно від індивідуальної наповненості її компонентів певним змістом, ми проаналізуємо способи й прийоми використання архетипних базових структур і їх функціонування в епопеї М. Пруста «У пошуках утраченого часу».

Архетип Аніми представляють, насамперед, країни Франція та Північна Італія, а також міста Париж, Венеція, Флоренція, Парма, Піза (реальні) й Бальбек і Комбре (вигадані письменником). Окрім того, автор перераховує міста, які його герой Марсель проїжджає, подорожуючи поїздом, і які він бачить крізь вікно (Байє, Кутансі, Вітре, Кестамбері, Понторсоні, Ланьйоні, Ламбалі, БенODE, Понт-Авені, Кемперле). Усі ці географічні назви асоціюються в читача з певною територією, землею, народженням, стабільністю, якої, однак, немає. Зміна місця перебування засвідчує зміну внутрішніх відчуттів і переживань [70, с. 156]. Окрім того, простежуємо поділ простору як двочленного: горизонтальний/вертикальний, лівий/правий, верх/низ на чотиричленний – північ/ південь/захід/схід відносно центру – Комбре: Франція–Італія, хоча Італія розміщена на півдні від Франції, у тексті йдеться про Північну Італію, Парма/Флоренція (північ/південь), Піза/Венеція (захід/схід).

Осягнути розумом і свідомістю можна лише горизонтальний простір, вертикальний – ні. Можливо, тому автор вводить архетип Божої Матері, яка асоціюється з вічністю, можливість збагнути, наблизитися до котрої приносить незбагненну радість:

On me mena voir des reproductions des plus célèbres statues de Balbec – les apôtres moutonnants et camus, la Vierge du porche, et de joie ma respiration

s'arrêtait dans ma poitrine quand je pensais que je pourrais les voir se modeler en relief sur le brouillard éternel et salé [579, p. 368].

Мене повели до музею подивитися зліпки найславетніших статуй Бальбека – кучерявих і кирпатих апостолів, Матір Божу з церковного порталу, і на радіошах у мене переципило дух на саму думку, що я побачу, як вони вирізьблюються в одвічній солоній млі [377, с. 318].

Образ Божої Матері тісно переплітається з архетипом Бога, який імплікується назвами церков і Святих місць: церква *Марія дель Фйоре* (Богоматір у квітах) – кафедральний собор у Флоренції, *Пармський монастир*, *портал Святого Марка* – це собор Святого Марка у Венеції. Міста реальні поєднуються з місцями ірреальними, людина реальна – зі Святими: Божою Матір'ю, Богом, Святим Марком. Таке поєднання вказує на тісну взаємодію Аніми й Анімуса.

Архетип Аніми/образ Божої Матері в епопеї порівнюється з архетипом Аніми/матері реальної, прототипом якої стала мати Марселя Пруста, стосунки з якою покладено в основу взаємин між головним героєм і його матір'ю і бабусею. Маленький Марсель не може заснути без маминого поцілунку на ніч. Він страждає від цього й заздрить гостям, яких вона приймає і які мають можливість спілкуватися з нею. Мати ніколи насправді не цікавилася Марселем так, як йому хотілось би, зрештою, як і його бабуса. Марсель мучиться сумнівами щодо материнської любові. Наприклад, коли інші матері не пускали своїх дітей гуляти Єлисейськими Полями, щоб не «схопити ангіну, кір і всяку застуду», то:

Sans mettre ouvertement en doute la tendresse de maman qui continuait à m'y envoyer, certaines de ses amies déploraient du moins son aveuglement [576, p. 111].

Моя матір, як і колись, посилала мене туди, і деякі її подруги, не засуджуючи її за це відверто, уболювали, одначе, над її безпечністю [386, с. 56].

Мати не розділяє головних прагнень Марселя:

Je crois que, soucieuse avant tout qu'une règle d'existence disciplinât les caprices de mes nerfs, ce qu'elle regrettait, c'était moins de me voir renoncer à la diplomatie que m'adonner à la littérature [576, p. 89].

По-моєму, дбаючи головно про те, щоб розмірене життя зміцнило мою нервову систему, вона була вражена не так моєю відмовою від дипломатичної служби, як моїм присвяченням літературі [386, с. 45].

Двоїстість материнської опіки (ніби піклуючись про сина, вона понижує те, що стало би запорукою його психічного здоров'я), як і загалом будь-якого жесту та дії матері щодо сина, зрештою, наповнюють образ матері реальним психологізмом, у тому числі й через прояви Едіпового комплексу в Марселя.

Основна турбота матері про сина не виходить за межі повсякденних клопотів:

<...> elle avait conscience de remplir celui de ses devoirs qui consistait à rendre la vie agréable à son époux, comme elle faisait quand elle veillait à ce que la cuisine fût soignée et le service silencieux [576, p. 15].

<...> моя мати, як вона гадала, виконувала свій обов'язок – скрашувати чоловікові життя, так само як вона його виконувала, дбаючи, щоб кухарка готувала смачно і щоб челядь була як шовкова [386, с. 10].

Обожнення матері приносить Марселю постійні страждання через відкриття (або підозру) її невзаємності чи байдужості.

Дещо подібними були стосунки у Жільберти з її матір'ю, пані Сванн:

<...> je lui demandais si elle viendrait jouer, elle me répondait : « J'espère bien que non ! J'espère bien que maman me laissera aller chez mon amie ». Du moins, ces jours-là, je savais que je ne la verrais pas, tandis que, d'autres fois, c'était à l'improviste que sa mère l'emmenait faire des courses avec elle, et le lendemain elle disait : « Ah ! oui, je suis sortie avec maman », comme une chose naturelle, et qui n'eût pas été pour quelqu'un le plus grand malheur possible [579, p. 377].

<...> я, нічого не знаючи, питаю, чи прийде вона завтра гуляти, вона відповідала: «Сподіваюсь, ні! Сподіваюсь, мама відпустить мене до подружки». Але принаймні тоді я знав, що не зустрінуся з нею, а бувало й так, що мати неждано-негадано брала її з собою на прогулянку, і другого дня вона казала: «Авжеж, учора я ходила з мамою», – як про річ природну й не здатну когось тяжко засмутити [377, с. 326].

Наближення до Діви Марії викликає радість, а втручання матері Жільберти – горе. Розгортається опозиція божественне/земне, Боги/люди. Ідеться про зустрічі Марселя з Жільбертою, приклад, який неодноразово трактувався по-різному. Марселю було б краще не зустрічатись із Жільбертою, знати про це наперед і напевно краще, аніж чекати невідомого, але можливого. Звичайні стосунки матері й доньки могли тяжко засмутити Марселя. Очевидне для одного, для іншого таким не є. У наведеному прикладі проявляється й інший бік матері Жільберти – словосполучення *мати відпустить* засвідчує її авторитарність (наявність чоловічого в жіночому), а словосполучення *мати неждано-негадано брала її із собою на прогулянку* – про те, що мати рідко була з донькою разом, тобто реалізовує архетип Маски – невиконання очевидних, природних обов'язків або ж виконання демонстративне, для підтвердження соціальної ролі.

Пані Сванн, вона ж Одетта де Кресі, – реальна жінка, порівнюється з «надреальною музичною фразою» – аданте з Вентейлевої сонати для рояля й скрипки, хоча їх ролі переплітаються. Одетта порівнюється з витвором мистецтва – *la ressemblance d'Odette avec la Zéphora de ce Sandro di Mariano*, а музична фраза персоніфікується та змальовується як реальна істота – *un être humain*. Протиставляючись й асоціюючись одна з одною, вони відображають почуття Сванна до Одетти, які змінюються за експресивністю та значимістю для нього – від звичайного марнування часу, закоханості, справжнього кохання до ревності і мук, тортур, хвороби, повного спустошення й відновлення, але вже на іншому рівні розуміння щастя: *une sorte de valeur d'change, de lettre de crédit – un sentiment de vanité dans l'habitude de la vie – les plaisirs frivoles – passer son temps avec les femmes – ces liaisons, ces flirts – d'être amoureux pour le plaisir de l'autre – ce rapprochement des coeurs – avoir peur d'une affection – de production de l'amour, du mal sacré, ce grand souffle d'agitation – sa jalousie comme l'ombre de son amour – son supplisse la douleur – ce bonheur perdu*, – тобто уособленням тілесної й духовної любові, падіння та відродження.

Упродовж епопеї образ Одетти доповнюється й розкривається різними якостями: спочатку *l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande* / образ незнаної раніше краси, збагативши його внутрішній світ [579, р. 173], потім кохана жінка, утриманка, розпусниця / *sa maîtresse, la femme entretenue, la maîtresse d'inombrables homme <...>, de femmes*.

Квіткові символи асоціюють моральне та духовне падіння Одетти: *les orchidées, les cattleyas, les chrysanthèmes, un bouquet de violettes*. Орхідея – це жіночий символ весни, молодості, розквіту, розкоші, а також прагнення до досконалості; хризантема – символ осені, становлення, вірності й благородства; фіалка – символ цнотливості та відданості.

В енциклопедичному словнику « Le Petit Larousse » *le cattleya – est une plante de l'Amérique tropicale cultivée pour ses très belles fleurs (famille des orchidelles)* [559, р. 195] – це рослина тропічної Америки, котру вирощують через її надзвичайно красиві квіти (належить до сім'ї орхідей).

Доречно згадати думку про рослинний символізм М. Моклиці, яка розмежовує символічне, алегоричне й метафоричне значення флористичної образності:

«При прив'язуванні до людини рослини стають частіше алегоріями. Фітоморфні метафори творяться асоціативним полем кожної рослини.

Береза, вишня, калина у цвіті – символи дівочої вроди і цноти.

Калина-ягода – алегорія жіночої самотності.

Метафора береза/дівчина (береза замість дівчини) розгортає асоціативне поле білої кори, цвіт/дівчина розгортає асоціативне поле цвітіння як початку руху до запліднення і плодоношення. Метафора плід/ людина розгортає асоціацію з дозріванням, загалом етапи росту рослин асоціюються з віком людини і тому є плідними метафорами зростання, дорослішання, зрілості тощо.

Горох при дорозі – алегорія соціальної незахищеності.

Троянда – символ любові, алегорія недоступності, зверхності (колючості характеру). Метафора троянда/дівчина розгортає асоціативне поле запаху, кольору, форми пелюсток.

Нарцис – символ весни, юнацької вроди, алегорія чоловічої самозакоханості. Метафора нарцис/людина розгортає асоціацію поєднання ніжності і стійкості.

Польові квіти – символи скромної краси, алегорія жіночої підлеглості. Метафора польова квітка/людина розгортає асоціативне поле кольору і форми конкретної квітки (ромашка, волошка, мак).

Трава – символ весни, алегорія залежності; асоціативне поле всепроникності, сили слабкого стають основою численних метафор» [300, с. 266].

У Пруста рослини стають символами, які ускладнюються завдяки метафоризованим експлікаторам. Його погляд вирізняє деталі будь-якого пейзажу, він дає назви багатьом рослинам, розмірковує над асоціаціями, які виникають. Але усталений символізм, притаманний рослинам, він завжди видозмінює згідно з власним завданням. Рослини – одні з головних репрезентантів світу Краси, який у Пруста розміщується посередині між реальним та ідеальним світами: завдяки своїй досконалій красі вони ніби протистоять реальності, бруталним її аспектам, стають підтвердженням того, що існує ідеальний світ Краси. Водночас плинність земної краси хвилює, змушує пам'ятати про власну смертність, думати над недосконалістю всього земного.

Так само жіноча врода, яка хвилює Марселя як прояв досконалої краси. Він захоплюється вродливими жінками, закохується в них, зав'язує стосунки та з гіркотою пізнає невідповідність прекрасної форми й змісту, відносність людської краси.

У малому світі Одетта де Кресі була сонцем, тоді як у Вердюренів її вважали за дурненьку, тому вона надавала перевагу чоловічому оточенню:

D'ailleurs, Madame Swann n'avait obtenu de résultats que dans ce qu'on appelait le « monde officiel ». Les femmes élégantes n'allaient pas chez elle [576, р. 149].

А втім, пані Сванн добилася успіхів лише в так званих «офіційних колах». Ясні пані в неї не бували [386, с. 74].

Образ Одетти де Кресі посилює бінарність архетипів Аніми/Анімуса та опозицій Боги/люди, реальне/уявне, щастя/страждання, кохання/розчарування, розкриває сутність архетипів Тіні/Маски/Іншого/Самості.

За таким самим принципом в епопеї представлено й інші жіночі образи, наприклад образ Альбертини, який, за словами самого Марселя, подібний до Жільберти тим, що він кохав їх обох як свою протилежність і доповнення, а вони вдовольняли свою чутливість і мучили серце.

Проживши певний час разом з Альбертиною в Парижі, Марсель почав нудитися й розчаровуватися:

<...> je ne trouvais plus guère jolie et avec laquelle je m'ennuyais, que j'avais la sensation nette de ne pas aimer, je les goûtais au contraire pendant qu'Albertine n'était pas auprès de moi [580, p. 11].

Її врода для мене, здавалось, уже зблякла, я нудився з нею, мені уявлялось, ніби я розлюбив її, тепер мені відлягало від серця, коли Альбертини зі мною не було [381, с. 7].

Пізніше Марсель розчаровується й у матері через її пристосування до обставин і нездатність їм протистояти. Це виявилось у тому, як вона сприймала перебування Альбертини в їхньому домі. Спочатку «їй не хотілося покидати мене напризволяще», потім

<...> au début ma mère n'avait pas été hostile (parlant gentiment à mon amie comme une maman dont le fils vient d'être gravement blessé, et qui est reconnaissante à la jeune maîtresse qui le soigne avec dévouement), elle l'était devenue depuis qu'il s'était trop complètement réalisé et que le séjour de la jeune fille se prolongeait chez nous, et chez nous en l'absence de mes parents. Mais, de décision, elle n'arrivait pas à en prendre de peur de « m'influencer » dans un mauvais sens et de gâter ce qu'elle croyait mon bonheur. Elle ne pouvait même pas se résoudre à m'empêcher de garder provisoirement Albertine à la maison [580, p. 13–14].

Спершу мама поставилася до мого наміру прихильно (вона говорила з моєю приятелькою лагідно, адже ненька бачила свого сина важко зраним і була вдячна його юній коханці за те, що та самовіддано доглядає його). Але

мама пройнялася ворожнечею, коли я домігся всього, чого бажав, і коли дівчина зажила в нашому домі, та ще й у пору, коли були відсутні батьки. ... На якийсь рішучий крок вона не зважувалася з остраху «чинити на мене тиск» і занепасти те, що вважала за моє щастя. Вона навіть не могла виступити проти Альбертининого перебування в нашім домі [381, с. 8].

Марсель поводився так само, як і його мати. Знаючи про стосунки Альбертин з мадемуазель Вентейль, він не заперечував:

Moi, cependant, au contraire de maman, j'étais fort heureux de son déplacement à Combray, sans lequel j'eusse craint (ne pouvant pas dire à Albertine de la cacher) qu'elle ne découvrit son amitié pour Mademoiselle Vinteuil [580, p. 14].

Сам я, навпаки, був дуже радий маминому від'їздові до Комбре; інакше я боявся б, якби мама не виявила Альбертининої дружби з мадемуазель Вентейль, а сказати Альбертині, щоб вона з цим крилася, я не міг [381, с. 9].

Зрештою, не отримавши бажаного й відчуваючи Марселеву зневагу, відчуваючи себе «полонянкою» в його домі, Альбертина сама вирішує втекти. Знову Марсель почувається покинутим і нещасним:

Mademoiselle Albertine est partie ! Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie ! Il y a un instant, en train de m'analyser, j'avais cru que cette séparation sans s'être revus était justement ce que je désirais, et comparant la médiocrité des plaisirs que me donnait Albertine à la richesse des désirs qu'elle me privait de réaliser, je m'étais trouvé subtil, j'avais conclu que je ne voulais plus la voir, que je ne l'aimais plus. Mais ces mots : « Mademoiselle Albertine est partie » venaient de produire dans mon coeur une souffrance telle que je ne pourrais pas y résister plus longtemps [575, p. 5].

«Панна Альбертина поїхала!» Страждання діймає дужче душу, ніж розум. Щойно намагаючись дати лад своїм думкам, я гадав, що розлука без останнього прощай – це саме те, чого я прагнув, і, порівнюючи убогість утіх, зажитих з Альбертиною, з багатством прагнень, яких вона мене позбавила, дивувався своїй проникливості та дійшов висновку, що не хочу більше її бачити, що вже розкохав її. Але слова: «Панна Альбертина поїхала» різонули

ножем по серцю, і біль той був такий гострий, що мені здавалося: ще трохи – і я не витримаю. Виходить, те, що для мене, на позір, нічого не важило, було власне сенсом мого життя<...>» [371, с. 5].

Після того, як Альбертина зникає й Марсель її втрачає, він переоцінює її значимість для нього, порівнює з божеством, а розлуку бачить лютішою за смерть:

Jusqu'ici je l'avais considérée surtout comme un pouvoir annihilateur qui supprime l'originalité et jusqu'à la conscience des perceptions ; maintenant je la voyais comme une divinité redoutable, si rivée à nous, son visage insignifiant si incrusté dans notre coeur que si elle se détache, ou si elle se détourne de nous, cette déité que nous ne distinguons presque pas nous inflige des souffrances plus terribles qu'aucune et qu'alors elle est aussi cruelle que la mort [575, p. 7].

Досі я сприймав її як руїнницьку силу, що гнітить мою особу, притлумлює сприйняття дійсності; а зараз я бачив у ній грізне божество, так злучене з нами, так уросле своїм безбарвним обличчям у наше серце, що, коли воно відвернеться од нас, це майже непомітне для нас божество, то завдасть нам нестерпного страждання, страждання ще лютішого, ніж сама смерть [371, с. 6].

Усі образи жінок у романі двоїсті, амбівалентні, рухаються від статусу ідеалу до його антитези, виявляють свою владу на Марселем і поступово об'єднуються в жіночий архетип. Спочатку жінка сприймається як Божество, утілення Краси, витвір мистецтва, після пізнання приходить розчарування, проступають найгірші сторони жінки (матір Марселя постає як прислужниця батька, Одетта де Кресі – розпусниця, Жільберта – садистка, Альбертина – лесбіянка, дукиня Германтська – лицемірка), але це не змінює прагнень Марселя шукати й далі ідеальну жінку.

Через тему кохання на прикладі стосунків Марсель–мати, Жільберта–мати, Марсель–Жільберта, Марсель–Альбертина, Марсель–дукиня Германтська, Сен-Лу–Рахіль Пруст трактує значення жінки в житті чоловіка, тобто поведінкову модель бінарного архетипу Аніми/Анімуса. Так, кохана жінка «вносить ознаку зміни», «вводить в нові терени, в інші широти життя» [386,

с. 380]. Важливим є не її характер, а її пізнання серцем через страждання, оскільки жодні знання не викликають такого болю, страшнішого за смерть:

Je m'étais trompé en croyant voir clair dans mon coeur. Mais cette connaissance que ne m'avaient pas donnée les plus fines perceptions de l'esprit venait de m'être apportée, dure, éclatante, étrange, comme un sel cristallisé par la brusque réaction de la douleur [575, р. 6–7].

Я помилково думав, що розумію своє серце. Однак це знання, якого я не здобув би найтоншими розумовими виправами, знання тверде, лискуче, дивне, ніби кристалічна сіль, дав мені раптовий напад болю [371, с. 6].

Так, жіночі образи-символи (кожна символізує окремий фрагмент внутрішнього світу, частину пройденого шляху Марселя) розкривають сутність поведінкових паттернів архетипу Аніми в поєднанні з усіма іншими архетипами. Шлях до пізнання, а отже, до справжнього щастя має пройти через таке саме сильне сердечне страждання, яке може дати лише жінка, бо розумом істини не досягнути.

Архетип Аніми презентується невіддільно від архетипу Анімуса, чоловічого начала. Це імена Святих: *Санта Марія дель Фьоре* («*Богоматір у квітах*»), *Бог, Святий Марк*, а також образи батька Марселя й батька Жільберти – Сванна. Насамперед, архетип Анімуса передає образ батька Марселя. У романі не вказано ні його імені, ні роду занять, ні кола інтересів тощо, оскільки це не важливо; показав його авторитарність, стабільність, присутність (і то не часто, але достатньо для розуміння його ролі). На думку З. Фрейда, «психоаналітичне дослідження показує з особливою чіткістю, що кожен створює бога по образу свого батька, що особисте ставлення до бога залежить від ставлення до тілесного батька<...>» [466, с. 233].

Характерною ознакою презентації архетипу батька є його зображення в парі з архетипом матері та вживання умовного часу. Батьки домінують і визначають, вони символізують владу й підкорення родинному авторитаризму.

Приклад І:

<...> j'aurais pu, en m'habillant à la hâte, partir le soir même, si mes parents l'avaient permis, et arriver à Balbec [579, р. 369];

<...>я міг би, якби батько-матір мені дозволили, убраться абияк і поїхати сьогодні-таки, щоб прибути до Бальбека [377, с. 318];

Приклад II:

<...> *quand mes parents m'eurent promis de me les faire une fois dans le nord de l'Italie* [579, р. 369].

<...> коли батьки обіцяли взяти мене кудись у північну Італію [377, с. 318].

Приклад III:

Si ma santé s'affermisssait et que mes parents me permissent, sinon d'aller séjourner à Balbec, du moins de prendre une fois, pour faire connaissance avec l'architecture et les paysages de la Normandie ou de la Bretagne <...> [579, р. 371].

Якби я поздоровив і мої батьки дозволили мені не оселитися в Бальбеці, а вирушити туди лише, щоб ознайомитися з нормандською і бретонською природою та зодчеством <...> [377, с. 320].

Указані приклади належать опозиції батько/мати, Боги/люди, доповнюючи її новою опозицією: підкорення добровільне/примусове, водночас транслують новий архетип, архетип тіні – потаємних бажань, із позиції головного героя Марсея.

Зовсім по-іншому показано батьків Жільберти:

C'est que lui et Mme Swann – parce que leur fille habitait chez eux, parce ses études, ses jeux, ses amitiés dépendaient d'eux – contenaient pour moi, comme Gilberte, peut-être même plus que Gilberte, comme il convenait à des dieux tout-puissants sur elle, en qui il aurait eu sa source, un inconnu inaccessible, un charme douloureux. Tout ce qui les concernait était de ma part l'objet d'une préoccupation si constante <...> [579, р. 387].

Вінта пані Сванн – оскільки дочка жила з ними і її навчання, ігри, знайомства залежали від них, – тайли в собі, як і Жільберта, ба навіть більше, ніж Жільберта (як і подобало всесильним божествам, бо саме божествами пан та панні Сванни були для Жільберти), тайли для мене спричинену цією

всесилою непроникну таємницю, якесь болісне зачарування. Все, що торкалося їх, будило в мені непослабну цікавість<...> [377, с. 335].

Для Жільберти її батьки були божествами, тобто репрезентували архетип Бога, який поєднує світ людини й світ природи. Для Марселя вони маркують архетип тіні – будили непослабну цікавість, бажання пізнати непроникну таємницю.

Отже, дві пари батьків набувають властивої архетипу амбівалентності: окрім позитивно-негативних маркерів, це також поєднання в душі героя зачарованості й підлеглості, страху та протесту, бажання підкоритись і бажання вийти з-під влади.

Архетип Дитини реалізує прототип автора в дитинстві – головний герой Марсель – це відображення минулого в теперішньому й у майбутньому. В епопеї докладно розкрито глибокі переживання хлопчика, які накопичувалися впродовж життя та формували його світогляд, характер і які з часом утрачали силу переживань та їх значущість:

Sans doute les diverses raisons qui me rendaient si impatient de la voir auraient été moins impérieuses pour un homme mûr [579, p. 381–382].

Звичайно, різні підстави, які спонукали мене так нетерпляче шукати зустрічі з Жільбертою, видалися б не такими важливими для людини дорослої [377, с. 330].

До архетипу Дитини, окрім самих персонажів Марселя й Жільберти, можна віднести також кохання між ними або ж, радше, ті стосунки, які між ними зав'язалися. Це ще не кохання, але вже й не дружба:

Le plus pressé était que nous vissions, Gilberte et moi, et que nous puissions nous faire l'aveu réciproque de notre amour, qui jusque-là n'aurait pour ainsi dire pas commencé [579, p. 381].

Найважливіше для мене було те, щоб ми могли одне з одним бачитися і щоб ми освідчилися одне одному в коханні, яке, так би мовити, ще й не починалося [377, с. 330].

Архетип Дитини, що проступає в зародженні стосунків, переплітається з іншим архетипом – архетипом Тіні, яка приховує людські інстинкти (сліпий інстинкт – *un instinct aveugle*), внутрішні переживання, не завжди благородні, іноді уподібнюються тваринним інстинктам, виникають несподівано, усупереч свідомості та розуму й живуть автономно від розуму:

Mais quand j'arrivais aux Champs-Élysées – et que d'abord j'allais pouvoir confronter mon amour, pour lui faire subir les rectifications nécessaires, à sa cause vivante, indépendante de moi – dès que j'étais en présence de cette Gilberte Swann sur la vue de laquelle j'avais compté pour rafraîchir les images que ma mémoire fatiguée ne retrouvait plus, de cette Gilberte Swann avec qui j'avais joué hier, et que venait de me faire saluer et reconnaître un instinct aveugle comme celui qui dans la marche nous met un pied devant l'autre avant que nous ayons eu le temps de penser, aussitôt tout se passait comme si elle et la fillette qui était l'objet de mes rêves avaient été deux êtres différents [579, p. 382].

Але коли я приходив на Єлисейські Поля і діставав змогу порівняти свою любов, щоб піддати її кінцевим поправкам, з її живим і одрубним від мене джерелом у присутності Жільберти Сванн, чия поява мала, як я сподівався, оновити образи, яких моя зморена пам'ять уже не могла воскресити, тієї самої Жільберти Сванн, з якою я грався вчора, яку допоміг мені впізнати і якій змусив мене уклонитися сліпий інстинкт, на зразок того, що під час ходьби викидає вперед то одну, то другу нашу ногу, перш ніж ми встигаємо щось подумати, – негайно все виходило так, нібито Жільберта і дівчинка, об'єкт моїх марень, були дві різні істоти [377, с. 330].

Образ дитини-Марселя доповнюється образом Жільберти-дівчинки та поступово набуває тієї самої амбівалентності, образу двоїстого в моральному й екзистенційному сенсі, погано-доброго, що й образи батьків.

Найчастіше бажання та наміри одного не збігаються з бажаннями іншого, що викликає докори, образи, страждання:

Ne savais-je donc pas que ce que j'éprouvais, moi, pour elle, ne dépendait ni de ses actions, ni de ma volonté ? ... que si nous pouvons désirer que les actions

d'une personne qui nous a peiné jusqu'ici n'aient pas été sincères, il y a dans leur suite une clarté contre quoi notre désir ne peut rien et à laquelle, plutôt qu'à lui, nous devons demander quelles seront ses actions de demain [579, p. 392].

Невже я ще не зрозумів, що мої власні почуття не залежать ні від її вчинків, ні від моєї волі? ... хоч би як ми тішилися, що в своєму несправедливому ставленні до нас дана особа нещира, проте послідовність її поводження настільки очевидна, що проти цієї очевидності наші самовтішання безпорадні [377, с. 339].

Архетип Тіні, прихованих і невдоволених бажань, пронизує всю епопею. Це мрії, марення, бажання, очікування, які є такими, допоки вони не здійсняться й не перейдуть у стан розчарування. Мрії найчастіше пов'язані з певними місцями (відвідати, побачити, доторкнутися) і з певними людьми (побачити, зустрітися, бути разом, освідчитися в коханні). Однак найчастіше під час реалізації мрій перевага надається другорядним цінностям, жертвується тим, що, на перший погляд, не є важливим:

Et, bien que mon exaltation eût pour motif un désir de jouissances artistiques, les guides l'entretenaient encore plus que les livres d'esthétique et, plus que les guides, l'indicateur des chemins de fer [579, p. 373].

І хоча моя екзальтація жила жажою розкошів естетичних, путівники цікавили мене більше, ніж художні видання, але ще більше, ніж путівники, – розклади потягів [377, с. 322].

Архетип Тіні як підміни цінностей засвідчує монолог Марселя, у якому йдеться про те, що з роками цінності змінюються, реальні можливості підмінюються уявними:

Plus tard, il arrive que, devenus habiles dans la culture de nos plaisirs, nous nous contentions de celui que nous avons à penser à une femme comme je pensais à Gilberte, sans être inquiets de savoir si cette image correspond à la réalité, et aussi de celui de l'aimer sans avoir besoin d'être certains qu'elle nous aime ; ou encore que nous renoncions au plaisir de lui avouer notre inclination pour elle, afin d'entretenir plus vivace l'inclination qu'elle a pour nous, imitant ces jardiniers

japonais qui, pour obtenir une plus belle fleur, en sacrifient plusieurs autres [579, р. 382].

З роками, коли стає витонченішою наша культура утіх, ми вдовольняємося утіхою мріяти про жінку, як мріяв я про Жільберту; нас уже не обходить, чи відповідає образ у нашому серці реальності, ми вдовольняємось утіхою кохати і не домагаємося з'ясувати напевне, чи користуємося ми взаємністю; часто ми навіть зрікаємося насолоди признатися нашій пасії, що ми нею захоплені, – зрікаємося на те, щоб вона ще дужче захопилася нами: так японські садівники, плекаючи квітку якнайгожішу, жертвують ради неї іншими квітками [377, с. 330].

Архетип Тіні – прихованих бажань – передає вроджені риси людини: допитливість, авантюризм, прагнення пізнати невідоме й заборонене. Малий Марсель мріє зустрітись із Жільбертою та постійно боїться, що вона не прийде на прогулянку з ним на Єлисейські Поля або через погоду, або через інші причини. У такі хвилини йому хотілося знати, що в цей час вона робить, проникнути в таємницю її життя, у таємницю іншої людини – іншого світу:

<...> je devinais quelque'une de ces occupations où je ne pouvais suivre Gilberte et qui la forçaient à sortir ou à rester à la maison, j'étais en contact avec le mystère aussi qui me troublait [579, р. 387].

<...> тоді я вгадував, ... що Жільберта робила щось таке, в чому взяти участі я не міг і від чого залежало, ніти їй чи сидіти вдома, – я дотикався до таємниці її життя, мені геть-то невідомого. Ця сама таємниця вилювала мене <...> [377, с. 334].

Цей приклад демонструє архетип Тіні з позиції Жільберти: це ніби не вона робила повсякденні справи, а навпаки, повсякденні заняття (приховані бажання) змушували виконувати ті чи ті дії.

Архетип Тіні тісно переплітається з мотивом кохання. Із позиції головного героя, кохання – це не лише емоційні переживання щастя/нещастя/розчарування, приховані бажання, інстинкти, прагнення пізнати таємниці іншого життя, але ще й практичні потреби:

<...> moi, qui avais d'abord aimé Gilberte, dès Combray, à cause de tout l'inconnu de sa vie, dans lequel j'aurais voulu me précipiter, m'incarner, en délaissant la mienne qui ne m'était plus rien, je pensais maintenant comme à un inestimable avantage, que de cette mienne vie trop connue, dédaignée, Gilberte pourrait devenir un jour l'humble servante, la commode et confortable collaboratrice qui le soir, m'aidant dans mes travaux, collationnerait pour moi des brochures [579, p. 390].

<...> я покохав Жільберту в комбрейські часи спершу за те, що її життя було оточене ореолом таємничості, в яку мене поривало поринути, перевтілитися, відкинувшись від свого власного життя, бо воно було мені не потрібне; і ось тепер я розглядав як безцінний скарб те, що Жільберта може стати колись смиренною служницею цього мені так добре відомого і набридлого життя, стати зручною і дійовою співробітницею, яка помагатиме мені вечорами у моїй роботі, звирятиме для мене тексти [377, с. 337–338].

Як видно з попередніх прикладів, в епопеї архетипи функціонують найчастіше бінарно, та ще й так, що іноді їх важко розрізнити, вони швидше доповнюють один одного новими значеннями, смислами, різняться залежно від їх ставлення до того чи іншого персонажа або ситуації. Так, архетип Тіні доповнено архетипом Маски, який найяскравіше презентують персонажі Сванна та його дружини Одетти де Крезі. Приклади засвідчують, що функціональна роль цих персонажів мінлива й неоднозначна. Марсель знав Сванна ще з дитинства, коли він приятелював із його батьками, але тоді він ним не цікавився. Зустрівшись зі Сванном у Парижі, Марсель сприймав його як «особу історичну», про яку читали в хроніках, найменші подробиці життя якого всіх хвилювали. Сваннова дружба з графом Паризьким у Комбре хлопчика не обходила, у Парижі вона стала чимось надзвичайним:

<...> elles le faisait se détacher vivement sur le fond vulgaire des promeneurs de différentes classes qui encombraient cette allée des Champs-Élysées et au milieu desquels j'admirais qu'il consentît à figurer sans réclamer d'eux d'égards spéciaux,

qu'aucun d'ailleurs ne songeait à lui rendre, tant était profond l'incognito dont il était enveloppé [579, p. 387].

Ця дружба дуже вирізняла Сванна на вульгарному тлі різношерстої публіки, що заповнювала алеї Єлїсейських Полів, і я дивувався, що він теж прогулювався тут, не вимагаючи до себе знаків уваги, а втім, ніхто й не зважав на нього – так надійно його прикривало інкогніто [377, с. 335].

Сванн у Комбре й Сванн у Парижі стали для Марселя різними особами:

<...> depuis que j'avais revu Gilberte, pour moi Swann était surtout son père, et non plus le Swann de Combray ; comme les idées sur lesquelles j'embranchais maintenant son nom étaient différentes des idées dans le réseau desquelles il était autrefois compris et je n'utilisais plus jamais quand j'avais à penser à lui, il était devenu un personnage nouveau [579, p. 387–388].

<...> відтоді як я знову побачився з Жільбертою, Сванн був для мене Жільбертиним батьком, а не комбрейським Сванном; так само як думки, які нині асоціювалися в мене з його ім'ям, були відмінні від тих, які поєднувалися з ним раніше і які уже не спадали мені, коли я думав про нього, так і він сам зробився для мене іншою особою ... [377, с. 335].

Марсель сприймав Сванна як одного з представників іншого світу, а не як реальну людину.

Архетип Іншого (внутрішнього) двійника, найчастіше опонента, внутрішнього голосу, закладений генетично природою як дві протилежності одного цілого. Архетип Іншого транслюється паралельно з одним з основним мотивів – прагненням героя до самоідентифікації, самоутвердження в реальному світі:

<...> comme le philosophe idéaliste dont le corps tient compte du monde extérieur à la réalité duquel son intelligence ne croit pas, le même moi ... [579, p. 383].

<...> мов той філософ-ідеаліст, чиє тіло мусить зважати на зовнішній світ, у реальність якого його розум не вірить, те саме моє «я» ... [377, с. 331].

Пруст указує на одночасну єдність і роздільність тілесного й духовного, внутрішнього й зовнішнього світів, які потрібно визнавати незалежно від віри чи невіри в них.

Людина самокритична прагне до адекватної адаптації з реальним світом, хоче поєднати емоційний і раціональний аспекти внутрішнього життя, проте не завжди це вдається:

Chacun a besoin de trouver des raisons à sa passion <...> [579, p. 390].

Кожен відчуває потребу знайти якесь розумне виправдання своєї пристрасти <...> [377, с. 337].

Архетип Іншого транслюється ще й через поняття тотожності. Марсель прагне пізнати цілісність світу. У його уяві уподібнюються світ людей і світ Богів, це єдиний Простір. Боги, як і люди, різняться лише за іменами (найменнями, внутрішньою сутністю). Так хлопчик, спостерігаючи за тим, як у парку голуб сідає на статуї античних скульптур, розмірковував, що:

<...> il semblait surmonter d'un de ces objets en émail desquels la polychromie varie dans certaines oeuvres antiques la monotonie de la pierre, et d'un attribut qui, quand la déesse le porte, lui vaut une épithète particulière et en fait, comme pour une mortelle un prénom différent, une divinité nouvelle [579, p. 388].

<...> приземлявся на статую і ніби вінчав її голову однією з емалевих оздоб, барвистість яких пожвавлює камінну монотонність деяких античних скульптур, вінчав емблемою, яка обдаровує богиню новим епітетом, що робить її відмінною від інших божеств, достоту як простих смертних різнять імена [377, с. 336].

Пруст протиставляє смертні/Боги, усі однакові/різні. Внутрішньо всі однакові, Богів відрізняє емблема, смертних – імена.

Архетип Самості є одним із найвагоміших – це поєднання того, ким ми є, із тим, ким би ми хотіли бути. У тексті це поєднання наратора (того, хто оповідає) і персонажа або ж нарататора, від чийого імені відбувається оповідь. Головний персонаж (а це малий хлопчик Марсель) не просто розповідає про своє минуле життя. Він розповідає й дає оцінку лише своїм переживанням і відчуттям. Тому в читача складається враження одночасності, хоча імплікується головний персонаж із майбутнього, дорослого життя. Це ніби сповідь, виправдання, роз'яснення:

Приклад I:

Et encore, même à ce point de vue de simple quantité, dans notre vie les jours ne sont pas égaux. Pour parcourir les jours, les natures un peu nerveuses, comme était la mienne, disposent, comme les voitures automobiles, de « vitesse » différentes. Il y a des jours montueux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant [579, p. 373].

Але навіть і тривалістю дні нашого життя не однакові. Натури децю нервові, такі як я, у своєму гоні крізь дні, перемикають, як в авто, різні «швидкості». Бувають дні гористі, утяжливі, пнутися до них доводиться довгенько, а бувають дні спадисті. З них женеш як дідько вітри, наспівуючи [377, с. 322].

Дні стають образами-символами життєвого часу, разом із миттями. Так само, як миті, дні увиразнюють плинність, роблять її гостро відчутною. Поділ днів на гористі й спадисті візуалізує образ шляху як неперервних підйомів і спусків. Хоча дні в житті Марсея різні, важкі та легкі, потрібно докладати зусилля, щоб їх прожити й усвідомити.

Приклад II:

<...> je ne cessai pas de croire qu'elles correspondaient à une réalité indépendante de moi, et elles me firent connaître une aussi belle espérance que pouvait en nourrir un chrétien des premiers âges à la veille d'entrer dans le paradis [579, p. 373].

<...> я твердо вірив, що вони втілюють у собі реальність, незалежну від мене, і вони плекали в мені прекрасну надію, якою міг жити християнин перших віків перед тим, як вступити до раю [377, с. 322].

Віра супроводжує міфічного героя на його шляху. Саме віра не дає духові занепадати, а шлях триває далі. Шлях героя – це пошуки втраченого раю, а час – головний супротивник, із яким герой змагається.

Отже, ми мали змогу переконатися, що архетип – та універсальна структура, яка дає можливість поєднати в тексті колективне та індивідуально-авторське несвідоме, виявити імпліцитні архетипні структури, зорієнтовані на

символічне віддзеркалення дійсності, проаналізувати роль бінарності у створенні архетипу. Ми простежили трансформацію архетипної парадигми як конкретизації основних мотивів твору. Архетипний складник тексту розуміється як несвідоме творче впровадження на образно-символічному та сюжетно-композиційному рівнях.

Архетипний аналіз слугує ефективним методом дослідження колективного несвідомого й духовних потреб, а також індивідуального несвідомого, яке найбільше проявляється у творчості, тому творчість окремого письменника як проекція на самого себе викликає особливий інтерес для аналізу з різних поглядів. Психологізм роману Марселя Пруста полягає в розкритті «типової хвороби свого часу – розчарування й апатії» [31, с. 53] на шляху до самоствердження. Наріжні архетипи Аніми/Анімуса, Батька/Матері/Дитини, Красуні/Маски, Тіні/Іншого/Самості дають змогу моделювати хід подій за принципом сакрального/профанного, духовного/матеріального, презентувати читачеві основний смисл за допомогою персонажів, але не їхніми вчинками, а враженнями, які вони викликають, через розкриття їхнього внутрішнього суперечливого світу. Архетипи дають змогу авторові впорядковувати структуру художнього твору, розгортати основний мотив і таким чином втілювати свій світогляд у багатозначних і водночас переконливих образах.

Висновки до розділу 2

Символістський наратив – це розповідь про життя героя як шляху до істини між профанним і сакральним світами, яка за ходом осмислення подій пережитого суб'єктом перетворюється на універсальну історію з архетипними елементами, тобто мономіф. Таке перетворення стає можливим завдяки символічному мовленню, коли майже всі деталі реального часу й простору вказують на існування ідеального часу та простору. Символістський наратив роману Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу» являє собою ускладнену поліфонічну структуру з послабленою наскрізною сюжетністю, численними сюжетними відгалуженнями, анахронізмом, плетивом доль персонажів і

величезною кількістю ліричних описів. Щоб надати такій оповіді цілісності, потрібні значні зусилля, потужне новаторство. Попри звинувачення письменника у створенні жанрового «монстра», твір не випадково посів чільне місце в літературі модернізму. Суб'єктивна епопея – це варіант внутрішньої біографії, коли суб'єкт рефлексує над власним життям у формі подорожі, котра відбувається одночасно в кількох вимірах: подорож у минуле, подорож в ідеальну країну мрії, подорож у глибини власного «Я». Непомітно ці три подорожі з'єднуються в історію про Шлях; не просто біографію, а складні, напружені, сповнені надто різних переживань, пошуки істини. Спогади про минуле, мрії про майбутнє – це спроба збагнути реальність, зазирнути за зворотний бік буття. Наратор занурюється в спогади й мрії, але водночас прислухається до натяків, удивляється в знаки, які поступово стають символічною мовою, тією, якою автор може розповісти про свій шлях між профанним і сакральним світами, поділитися досвідом осягнення буття як умінням читати мову символів (підказок, натяків, знаків). Коли біографія стає мономіфом (подорож героя з випробувальною та ініціаційною метою), мотиви поступово організовуються за принципом бінарності, оскільки представляють недосконалу реальність та її можливу (ідеальну) версію. Так формується найбільш універсальна форма образності – архетипи. У романі Пруста ми виділили архетипи Матері (Аніми)/Батька (Анімуса), Самості/Тіні (Маски), Дитини/Трікстера, представлені численними символами-концептами. Ці архетипи позначають символічний шлях героя від часів першої дитячої закоханості до складного осягнення трагізму реальних стосунків з особами протилежної статі, спочатку – матері, а потім – дівчат і жінок, із якими герой мав стосунки. Формування архетипів поглиблює психологізм розповіді, дає змогу показати шлях героя до самого себе, але не переважає історію до сюрреалістичних мандрів лабіринтами психіки, як, наприклад, у романі Дж. Джойса «Улісс». Символічне мовлення тримає всю образну структуру роману в межах реальності, яка мовою побутових речей натякає на існування вищої реальності, світу ідеалів, мрій, краси й щастя. Ностальгія за іншим світом

не змушує героя знехтувати реальністю, уникнути її – навпаки, приваблює можливістю «прозирати» крізь тонку завісу явного неяви.

Отже, символ є ідеальним універсальним засобом кодування абстрактної інтелектуальної дійсності. Символ акумулює, конденсує та відображає естетичну програму переосмислення глобальних процесів соціальної напруги зламного періоду, тотального нівелювання моральних цінностей і гуманістичного ідеалу Людини як Абсолюту моралі.

Роман-епопея Марселя Пруста «*A la recherche du temps perdu*» («У пошуках утраченого часу») – це суперлативний роман, тобто роман, великий за обсягом, а також роман, який транслює значну кількість актуальних і важливих ідей, сюжетів, об'єднаних навколо однієї теми (термін «“суперлативний” роман» уживається на позначення модерністських творів із їх абстрактними інтерпретаціями). Це також роман-автобіографія та особливий тип дискурсу, де автобіографічність є естетичним об'єктом, оскільки імплікує індивідуально-авторське світобачення, і засобом, що зумовлює структурування наративу. Модерністський (а саме символістський) автобіографічний роман детермінується сукупністю ментальних, психологічно-емоційних, літературно-стильових авторських маркерів. Саме тому виокремлення автобіографічності як багатоаспектного естетичного критерію дає можливість проаналізувати його функціонування й фіксацію в рамках «дискурс–твір–текст».

РОЗДІЛ 3

РЕАЛІЗАЦІЯ ХРОНОТОПУ ЗАСОБАМИ СИМВОЛІЧНОЇ МОВИ В ЕПОПЕЇ МАРСЕЛЯ ПРУСТА

3.1. Антропоцентричність хронотопу та методики його дослідження

Художній твір, розгортаючись у просторі й часі, своїм змістом відтворює особливу часопросторову картину світу в її символічно-ціннісному аспекті. Часопросторові орієнтири, універсальні, національні чи індивідуально-авторські, формують осмислення літературно-художньої моделі світу. Зміна, чи модифікація, художнього часопростору символізує зміну ціннісних преференцій на кожному етапі життя людини: дитинство—юність—зрілість—старість.

Проблему людського існування в часопросторовому континуумі розглянуто в численних творах – наукових, філософських і художніх. Усі вони скеровані на пізнання «бажання людини підкорити час, применшити свою залежність від часу» [261, с. 12], як і від простору, від місцезнаходження.

За словами М. Бахтіна, людина стає рабом часу, якщо він не наповнений подіями. Однак прикмети часу розкриваються в просторі й простір осмислюється та вимірюється часом, що характеризує художній хронотоп [37, с. 234].

Розвиток уявлень людини про час і простір має антропоцентричний характер та залежить від її взаємодії з навколишнім світом. Ці уявлення відображають когнітивні властивості людини зіставляти навколишню реальність із категоризаторами часу (раніше, тепер, потім) і категоризаторами простору (угору, униз, ліворуч, праворуч, попереду, позаду). Указані категоризатори часу й простору формують той художній континуум, який транслює авторське ставлення до зображуваних предметів чи об'єктів через їх взаємодію з персонажами й таким чином розкриваючи гострі соціальні чи психологічні проблеми.

Важливою константою поетики літературного твору є його «хронотоп», за визначенням М. Бахтіна, «опредметнений художній часопростір» [37, с. 286]. Саме по собі визначення «опредметнений» позначає певну символічність цієї

категорії, лише з тією відмінністю, що хронотоп як символ за зовнішній знак свого значення має часопросторову характеристику. Образи дому, дороги, відкритого простору, ранку, дня, вечора, ночі, чотирьох пір року виступають засадничими і в побудові художнього світу роману, і в характеротворенні персонажів. При цьому один і той самий часопросторовий образ отримує різне змістове навантаження залежно від того, як інтерпретують його представники різних стильових течій.

Упродовж XX століття ідея континуальності підтвердила свою продуктивність у багатьох науках: математиці, біології, фізіології, економіці, генетиці, теорії організації. А її однією з перших теоретичних проєкцій на галузь гуманітарного знання, мабуть, можна вважати розроблення ідеї хронотопу М. Бахтіним, яка дала змогу створити своєрідну онтологію роману. Бахтін зазначає, що в літературно-мистецькому аспекті хронотоп розуміється як злиття просторових і часових форм в осмисленому й конкретному цілому. Час тут густішає, ущільнюється, стає художньо зримим, простір інтенсифікується, утягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям характеризується художній хронотоп [37, с. 237]. Уведення хронотопу дало змогу Бахтіну реконструювати логіку становлення роману залежно від глибини включеності в нього простору – часу, починаючи від грецького авантюрного роману з його вкрай абстрактними показниками простору – часу до хронотопу в романах Ф. Рабле, у яких вельми специфічно «все переходить у все». Бахтін довів, що саме межа жанру утворює ту межу, усередині якої формується хронотоп роману як об'єкта.

У літературі часопросторові чинники життєдіяльності людини осмислювали так чи інакше всі відомі й менш відомі письменники, наприклад Шекспір у ліриці, Гете у «Фаусті», Оноре де Бальзак у «Шагреновій шкірі», Оскар Уайльд у «Портреті Доріана Грея», Марсель Пруст у «У пошуках утраченого часу», Томас Манн у «Чарівній горі» та інші. Головне в цих творах – відчуття драматичної влади бігу часу над людським життям і неможливості

звільнитися від такої влади лише за допомогою фактичних засобів. У Марселя Пруста в епопеї «У пошуках утраченого часу» простір і час стають своєрідними учасниками художньої дії. Тут міститься аналіз психології часу в різних людей. Час здатний пропливати із захопливою швидкістю й обтяжливою повільністю, хвилина може бути скарбом, який людина боїться втратити, і нудьгою, від котрої намагається позбутися. Час – поспішає і тягнеться, приносить радість і обтяжує. Час лише видається для всіх однаковим, насправді ж він різний, й особливе відчуття часу залежить від того, як живе людина: чи наповнює своє життя напруженою творчою працею, чи спустошує сонним неробством.

Виділення категорій часу та простору – важлива віха мовного мислення й пізнавальної діяльності людини, побудови її мовної картини світу [270, с. 252]. Із накопиченням усе більших знань про навколишній і внутрішній світ людини уявлення про час та простір ускладнюються й набувають нового трактування.

Категорія часопростору має філософський, фізичний і лінгвістичний аспекти. Лінгвістичний аспект може бути представлений як сукупність способів мовного вираження сутності філософського й фізичного аспектів.

Світ уявляється людиною в реальностях часу та простору й визначається не лише у філософських і логічних формах, а й у мові.

Для опису засобів вираження часопросторових відношень потрібно виділити типи концептуалізації, визнаючи загальний універсальний характер категорії простору й часу. Адже такі засоби повинні відповідати смислу, що передається ними, а не певному науково-математичному уявленню про категорії простору та часу. Отже, вид концептуалізації та вибрані для цього засоби є «функціонально зумовленими абстракціями сукупності життєвого досвіду певної окремо взятої культурної спільноти» [128, с. 321].

Основними екзистенційними символами є час і простір, адже навколишня реальність існує в просторі й часі. Час – це вмістилище подій, інша назва для життя. Виділення категорій простору й часу – важлива віха мовного мислення та пізнавальної діяльності людини, побудови її мовної картини світу [308, с. 113; 425, с. 312].

Художній простір, як і художній час, – важлива категорія в побудові символістської картини світу, у якій символ – це не лише авторський новаторський засіб її відображення, а й особливий спосіб рецепції.

Специфіка художнього простору полягає в тому, що він є художньо відображеним простором і має естетичний зміст. Митець у своєму творі, відтворюючи реальний простір, водночас формує певний художній простір, у якому відбуваються події твору.

У такому аспекті, на думку В. Топорова, важливим є дослідження співвідношення простору й тексту. Текст простору – це текст, наділений ознаками просторовості, розміщений у реальному просторі, простір є текст – це той простір, котрий передає певне повідомлення. Так виникає ще одна функція художнього простору – «простір–споглядання», сприйняття, уяви, вищого переживання. Функція «простору–споглядання» пов'язана з категорією змісту свідомості, яка виступає еквівалентом реального простору в непросторовій свідомості та впливає на інтерпретацію всього тексту. Проблема співвідношення простору й тексту не однакова для всіх видів тексту. Особливо це стосується текстів «посиленого режиму» – художніх, релігійних, філософських, містичних. У таких текстах і простір особливий, він протистоїть геометризovanому та абстрактному простору сучасної науки й наголошує на аспекті якісного багатства міфопоетичних уявлень про простір. У міфопоетичному хронотопі час згущується й стає формою простору, його новим «четвертим виміром». Простір, навпаки, заряджається внутрішньоінтенсивними якостями часу, розгортається в часовому міфі. Усе, що відбувається чи може відбутись у світі міфопоетичної свідомості, не лише визначає хронотоп, а й хронотопічне за суттю, за своїми витоками [441, с. 227–234]. Світ художнього твору відображає реальність і побічно, і безпосередньо: побічно – через бачення художника, через його художнє уявлення; безпосередньо – у тих випадках, коли художник несвідомо, не надаючи цьому художнього значення, переносить у ним створений світ явища дійсності чи уявлення й поняття своєї епохи.

Ю. Лотман зазначає, що простір у художньому творі моделює різні зв'язки картини світу – часові, соціальні, етичні тощо. Простір відображає модель світу автора, яка виражається мовою його просторових уявлень. Художній простір може бути точковим, лінійним, плоскісним або об'ємним. Виокремлення відповідних характеристик художнього простору слугує засобом моделювання темпоральних категорій («життєвий шлях», «дорога» як засіб розгортання характеру в часі), а також моральної характеристики літературних персонажів через відповідний їм тип художнього простору [270, с. 251–292]. Окрім таких класифікацій художнього простору, як точковий, лінійний, плоскісний або об'ємний, Лотман розрізняє відкритий/закритий, далекий/близький простори й межу відносно персонажа. Відкритий простір наділяється такими характеристиками, як далекий, чужий, холодний, ворожий, небезпечний; закритий – навпаки, близький, рідний, теплий, безпечний. Межа – це диференційна ознака, символічна межа, яка формально розділяє два протилежні простори. Те, як межа проявляється в тексті, суттєво і в структурі наративу, і в характеристиці персонажів, оскільки символічний простір завжди пограничний, події розгортаються не на протилежних територіях, а на їх межі. Вони можуть переходити з одного простору в інший, але майже завжди з напрямком від межі до межі.

Досліджуючи взаємозв'язок текст–простір, виокремлюють відповідні критерії для характеристики простору в тексті чи тексту для відповідного простору. Так, у дослідженні враховували такі класифікації простору:

1) за ступенем абстрактності – простір конкретний, тобто такий, який пов'язує уявний, створений письменником світ із тими чи іншими топографічними реаліями; простір абстрактний – навпаки, той, що не пов'язаний із конкретними топографічними реаліями, сприймається як усезагальний простір, безпосередньо впливає на ідейність та суть тексту;

2) за поглядом буває простір наратора й простір персонажа (персонажів). Просторові думки наратора та персонажа можуть збігатися чи не збігатися, усе залежить від того, в одній чи різних точках простору вони перебувають;

3) за типом поєднання з художнім часом одночасні ситуації розглядаються як просторово пролонговані; пришвидшення часу веде до компресії простору; уповільнення часу відображає розширення простору. Кожен просторовий континуум характеризується відповідними художніми засобами, котрими можуть бути деталізація, опис місця подій, пейзажів, інтер'єрів тощо;

4) за формою конструювання моделі світу розрізняють географічний простір – конкретизація відповідного місця, місцезнаходження, місця проживання, які, зі свого боку, поділяються на міський простір (урбанізований), сільський (природний); соціальний – простір, у якому проходить соціально-побутове життя персонажів; психологічний – простір, що відображає внутрішнє світовідчуття, реакцію на навколишнє середовище.

Окрім зазначених класифікаційних характеристик, ґрунтуватимемося на методиці «логіки мовних актів», яку запропонували Дж. Серль та П. Вандервекен і яку докладно описав В. Руднєв у книзі «Геть від реальності: дослідження з філософії тексту». Автор зазначає, що будь-який мовний акт, до якого належить і просторовий сюжет, уключається в одну з модальних систем:

- 1) епістемічна: А перебуває/не перебуває тут/там;
- 2) алетична: А відлітає на Марс;
- 3) деонтична: А нелегально переходить кордон;
- 4) аксіологічна: А здійснює паломництво;
- 5) темпоральна: А переноситься в минуле.

Ця класифікація не є вичерпною, оскільки не охоплює всіх видів модальностей, однак вона відображає основні види: простір і час, знання й необхідність, норми та цінності. Для більш докладної класифікації модальностей В. Руднєв пропонує ввести дві пари понять: 1) сильна й слабка модальності; 2) позитивна та негативна модальності. Сильним модальним висловлюванням або дією буде таке, що відбивається на долі людини (персонажа) в масштабі всього життя (усього сюжету). Слабким вважатиметься висловлювання або дія, що не має серйозних наслідків і детермінує поведінку персонажа на рівні

мотиву. Позитивними модальними (вербальними) діями вважаються ті, котрі відповідають необхідності; це все обов'язкове, хороше, минуле, відоме, теперішнє. Відповідно, негативними модальностями вважаються неможливе, заборонене, погане, майбутнє, неіснуюче, невідоме. Минуле та майбутнє розглядається як позитивне/негативне відповідно до християнської традиції, що всі блага йдуть із минулого, усе погане очікується в майбутньому (покарання за гріхи, Страшний суд, кінець світу). Чим більше сильних модальностей містить сюжет, тим більш сильним сюжетом він буде [397, с. 212–214].

Усі вказані вище характеристики зумовлюють авторські лексичні, семантичні, граматично-синтаксичні мовні засоби, серед яких – лексико-семантичні поля зі значенням часо-просторових відношень, локальні лексичні одиниці, дієслова з просторовими ознаками руху, змін чи статичності, обставинні конструкції тощо.

Ураховуючи всі зазначені нами класифікаційні характеристики хронотопу, проаналізуємо авторський художній міфопоетичний часопросторовий континуум за двома основними аспектами – побутовим та духовним – і простежимо переплетення класифікаційних ознак засобами символічної мови.

Ми виокремимо символ, його слово-експлікатор, зв'язок із міфологемами, міфами й архетипами, оскільки їх взаємозв'язок відображає роль символу як такого, головний задум автора, його індивідуальну рецепцію реального світу та системи моральних цінностей.

3.2. Побутовий час епопеї

Наратив епопеї «У пошуках утраченого часу» – це внутрішній монолог ліричного героя, а отже, це неминуче ліризує всі описувані події зовнішнього життя. Усвідомлюючи природу ліризму і її межі в аспекті художньої творчості (залежність лірики від емоцій, особливих станів), Пруст максимально раціоналізує оповідь, наповнює її насамперед філософськими роздумами, але не статичними, а показаними як процес пізнання. Можна сказати, що головна історія епопеї – це драматична історія пізнання світу й себе конкретною

людиною, показана як синтез подій зовнішнього життя (біографії) та внутрішнього (психічного). У такій історії головними дійовими особами стають не люди, із якими в ліричного героя розгортаються якісь стосунки, а ідеї, які висвітлюють шлях, будучи знайденими, відкритими. Тому така важлива роль символів. Символістський наратив – це розповідь мовою символів про події внутрішнього життя на шляху до духовних вершин. Найважливіші ідеї стають концептуальними символами, кожен із яких утворює пунктирний біографічний сюжет. Реалії цього сюжету на очах читача абстрагуються й перетворюються на символічне зображення внутрішнього життя.

Пруст зобразив час як психологічний мегасимвол, що ототожнюється з життям людини, який людина втрачає, коли його не пізнає, або ж віднаходить, коли пізнає, усвідомлює. Час формує та відображає внутрішній світ персонажів, він то швидко минає, залишаючись у пам'яті й у спогадах, то обтяжливо вповільнюється, викликаючи скорботу, тривоги, душевні муки, від яких несила звільнитися. Час не однаковий для всіх. Наприклад, для Марселя, головного героя, – це скарб, що наповнює його життя відчуттям власного існування, для інших (тітки Леонії, куховарки Франзуази) – звичайне проживання у звичайних турботах.

Характерною особливістю художнього часопростору Пруста є те, що йому притаманні всі зазначені нами в попередньому підрозділі характеристики, які, виокремлюючись або переплітаючись, доповнюють одна одну новим сенсом, що впливає з протиставлень, тобто внутрішньої боротьби за самототожність.

Насамперед, ми виокремимо символ «час» як мегасимвол, символ-концепт, ґрунтуючись на дослідженнях В. Колесова, В. Маслової, Ю. Степанова, які вважали символ «ідеалізованим представленням того, що ми тепер називаємо концептом» [425, с. 67], «змістовою формою концепту» [229, с. 30]. На домінантність символу «час» указав сам Марсель Пруст, використавши його в назві епопеї. Ми проаналізуємо, як функціональне призначення мегасимволу «час» корелює з іншими символами в наративній структурі художнього твору,

ураховуючи їхні особливі риси: образність, мотивованість, наявність архетипної природи, національної специфіки.

Універсальним є визначення концепту як терміна, котрим послуговуються для пояснення одиниць ментальних та психічних ресурсів свідомості й тієї інформаційної структури, яка відображає знання та досвід людини [238, с. 90].

Одним із найважливіших концептів усього людського буття є концепт часу як фундаментальної категорії філософії, соціології, культурології, а його актуалізація і її роль у сприйнятті людиною часу перебуває лише на початковій стадії вивчення [357, с. 126]. Уявлення людини про час нерозривно пов'язане з буттям, із перебігом життя та його сенсом. Час слугує найважливішим регулятором усієї практичної й ритуальної діяльності людей і є одним із головних інструментів упорядкування світу та регламентації людського існування [438, с. 28]. Реальна дійсність існує в часі, а час проявляє себе через матеріальну наповненість світу, без якої він не зміг би увійти в поле спостереження. Темпоральні компоненти притаманні не лише для позначення дій і станів, а й семантики багатьох назв предметів та їхніх атрибутів [261, с. 9].

Саме тому мета дослідження – представлення авторського уявлення про час як універсальну категорію відображення людського буття, яка реалізується засобами символічної мови, де символ виступає атрибутом представлення певного темпорального проміжку на загальному часовому континуумі.

У Пруста час є рухом із минулого – « *le temps perdu* » (втрачений час) у майбутнє – « *le temps retrouvé* » (віднайдений час), який має початок і кінець – народження й смерть, і на осі якого відкладаються події життя (цикли).

Щоб узагальнити прустівське поняття часу та виокремити найвагоміші образи-символи його реалізації, скористаємося класифікацією Н. Рябцевої, що розрізняє чотири аксіологічні моделі часу: фізичний (природний), метафізичний (філософський, узагальнений), побутовий (життєвий, утилітарний, індивідуальний), духовний [400, с. 78–95].

Для нашого аналізу аналізуватимемо символ-концепт «ЧАС» за двома основними аксіологічними моделями: побутовий час, який уключає фізичний, метафізичний, духовний часи [84, с. 4].

Побутовий час визначається способом життя людини. Як людина скеровує свій час, так і він керує вчинками людини, впливає на неї. Основні характеристики побутового часу – психологічність, суб'єктивність, антропоцентризм, практичність, операціональність, драматичність, активність, асоціативність, міжособистістність [400, с. 80].

Упорядкованість життя людей Марсель Пруст передає через розгорнутий образ звички, котра невіддільна від способу життя, керує бажаннями, формує характер, емоції й навіть світогляд:

Le temps dont nous disposons chaque jour est élastique ; les passions que nous ressentons le dilatent, celles que nous inspirons le rétrécissent et l'habitude le remplit [577, р. 35].

Час, відмірюваний нам на кожен день, еластичний; пристрасті, якими ми живемо самі, розтягують його, пристрасті, які ми навіюємо іншим, стискають його, а от звичка його заповнює [386, с. 152].

L'influence anesthésiante de l'habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes [579, р. 35].

Тільки-но минала добра сила звички, мене знов опадали сумні думки й чуття [377, с. 10].

Звичка як символ розкривається за допомогою слів-експлікаторів «анестезуючий, знеболювальний вплив», «добра сила звички», «звичка заповнює час», «колупайлива домоврядниця», які розкривають здатність звички впливати на фізичне та духовне життя людини, а отже, поєднувати фізичний і духовний час.

Побутове життя автор передає не подіями, а діями, які стають щоденними завдяки звичці. Вони викликають почуття вдоволеності; їх відсутність – навпаки, стурбованість, невпевненість, іноді навіть душевні муки:

L'habitude ! aménageuse habile mais bien lente, et qui commence par laisser provisoire, mais que malgré tout il est bien heureux de trouver, car sans l'habitude et réduit à ses seuls moyens, il serait impuissant à nous rendre un logis habitable [579, р. 34].

Звичка спритна, але надто колупайлива домоврядниця! Спершу вона байдужа до тих страждань, яких цілі тижні зазнають наші душі в тимчасових оселях, а проте блаженний той, хто її набув, бо без тієї звички ми не зуміли б обжити жодного помешкання [377, с. 9].

Наведені приклади наочно характеризують манеру писання Пруста. Абстрактний символ розкривається різними словами-експлікаторами, які накопичуються на основі протиставлення *L'habitude !/sans l'habitude*. Як зазвичай, це епітети-ознаки, поєднані своєрідно-авторськи, несподівано, незвично розкриваючи певну якість: *L'habitude ! aménageuse habile mais bien lente/Звичка спритна, але надто колупайлива домоврядниця!*

Звичка – абстрактне поняття. Зазвичай, рух символізації відбувається від конкретного до абстрактного, але Пруст розширює словник символів саме абстрактними категоріями: час, імена, щастя, свобода, хвороба. Але для цього він мусить «перевести» абстракцію в щось більш відчутне чи зриме, конкретизувати її. Звичка як колупайлива домоврядниця – це не є алегоризація (вона не постає в уявленні як досить відомий персонаж, наділений зовнішністю), а метафоризація. Звичка як абстрактне поняття конкретизувалася діями, які асоціюються з діями доскіпливої домогосподарки, але ці риси опосередковані від олюдненого образу. Звичка таким чином стає одним із символів побутового часу (конкретизоване символізує абстрактне).

Об'єктивний, уявний час «жити зі звичкою» протиставляється часові «жити без звички» й поєднується з хронотопом місця: *un logis habitable/ у тимчасових оселях, помешканнях*.

Який би символ не обирав Пруст, конкретний чи абстрактний, і який би тип часу він не відображав, він, вочевидь, поєднаний з архетипом Іншого як таким, що позначає рубіжну грань між матеріальним і духовним, між реальним та чуттєвим.

Фізичний (природний) час як вихідна категорія дається людині ззовні і є назавжди заведеним природним механізмом, сутністю, яка вимагає певних знань для впорядкування подій, надання їм визначеності, розмежування,

порівняння, указівки на те, що вже пройшло чи ще не настало. Фізичний час характеризується об'єктивністю, елементарністю, емпіричністю, незворотністю, циклічністю [400, с. 79].

Марсель Пруст зображає незворотність і циклічність часу на прикладі релігійних та сімейних свят, котрі відклались у свідомості головного персонажа – Марселя і які повторюються щоразу чи щороку, незалежно від його бажання. Так, наприклад, маленький Марсель пригадує візити кожного вечора єдиного гостя – Сванна, а символом приходу гостя слугує гучне й скреготливо-іржаве деренчання дзвоника, калатальця:

Les soirs où, assis devant la maison sous le grand marronnier, autour de la table de fer, nous entendions au bout du jardin, non pas le grelot profus et criard qui arrosait, qui étourdissait au passage de son bruit ferrugineux, intarissable et glacé, toute personne de la maison qui le déclenchait en entrant « sans sonner », mais le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers, tout le monde aussitôt se demandait : « Une visite, qui cela peut-être ? » mais on savait bien que cela ne pouvait être que M. Swann <...> [579, p. 39].

Коли ми сиділи на подвір'ї під крилатим каштаном довкола залізного столу і до нас із того кінця садка долидало гучне й скреготливо-іржаве деренчання дзвоника, ми знали, що то повернувся котрийсь наш челядник і ненароком зачепив калатальце, оглушуючи всіх бринінням. Коли ж чулося подвійне, несміливе, округле золотаве «дзінь-дзінь», то мав бути сторонній, всі питали себе: «Гості? Кого ж це несе?» Хоча добре знали, що прийшов не хто інший, як Сванн [377, с. 13].

Символ *le grelot – la clochette*/дзвоник – калатальце розкривається за допомогою слова-експлікатора *повідомлення про прихід* і поєднується з бінарним архетипом *свій/чужий*. Прихід свого сповіщається впевнено, прихід чужого – навпаки, несміливо.

Незворотність та циклічність часу символізує потяг як прибуття–відбуття, початок і кінець шляху, а також символ Пасхи, одного з найбільш шанованих релігійних щорічних свят, символ відродження й воскресіння, життя та смерті:

Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques <...> [579, p. 69].

Здалеку, з вікна вагона, на відстані десяти миль, коли ми приїздили туди на Білий тиждень ... [377, с. 40].

Символічне значення «потягу» передається словами-експлікаторами рух вдалечинь та круговий рух (*à la ronde*).

Побутовий суб'єктивний (життєвий, утилітарний, індивідуальний) час поєднується і залежить від об'єктивного метауявного (метафізичного) часу.

Метафізичний час – час категоріальний. Описуючи фізичний час, він указує на параметри часової шкали (вісь, одиниця, швидкість, інтервал, період часу; ера, епоха, вік). Метафізичний час розміщує події в хронологічній послідовності, зіставляє те, що відбувається, а його основними характеристиками є відносність, раціональність, категоріальність, кванторність, абстрактність, умовність. Метафізичний час – це фізичний час, перетворений на логіку речей і побудову світу, тобто їх метаопис [400, с. 79].

Метафізичний час Пруст репрезентує за допомогою таких абстрактних символів-концептів, як «розум», «пам'ять», «спогад», «образ», які є наскрізними дієвими поняттями й дають змогу збагнути нашарування подій у часі та їх цінність:

<...> je me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscure où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière [579, p. 67].

<...> іду до голови по розум. Саме йому шукати істину. Але де? Болісне вагання збиває його щоразу, як розум відчуває, що здолав самого себе; адже це він, шукач, і є тим темним обширом, у якому має ритися й де все його знаряддя не дасть йому нічогосінько. Шукати? Не лише: й творити! Розум стоїть віч-

на-віч перед чимось таким, чого ще немає й що тільки він може збагнути, а потім осяяти [377, с. 38].

Розум виступає як шукач істини, творець, який здатен збагнути й осягнути те, чого ще немає. Домінантне слово-експлікатор для символу «розум» є його призначення за висхідною градацією: *chercher- trouver la vérité- créer- réaliser- faire entrer dans sa lumière*. Складність у пізнанні істини полягає в тому, що сам розум є непізнаним; пізнати розум як такий не допоможе навіть весь життєвий досвід і навіть тоді, коли здається, що вже все зрозуміло: *le pays obscure où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien – l'esprit se sent dépassé par lui-même*.

Минуле («бувальщина» у перекладі А. Перепаді) перебуває поза розумінням, як би не намагатися його пригадати:

Mais notre intelligence, si grande soit-elle, ne peut apercevoir les éléments qui le composent et qui restent insoupçonnés tant que, de l'état volatil où ils subsistent la plupart du temps, un phénomène capable de les isoler ne leur a pas fait subir un commencement de solidification [575, р. 7].

Однак наш розум, хоч який проникливий, не може спостерегти своїх власних складників і не здогадується про їхнє існування доти, поки під впливом явища, здатного їх виокремити, вони почнуть зі свого звичного легкого стану переходити в тужавий [371, с. 6].

Відтак образ – символ, якийсь матеріальний предмет, на який випадково натрапили, здатен воскресити забуті спогади, емоції або події. Натрапимо ми чи ні на цей предмет перед тим, як померти, – залежить від випадку:

Il est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas [579, р. 67].

Так само і з нашою бувальщиною. Силуватися її повернути – річ марна, всі потуги нашого розуму ні до чого. Бувальщина таїться поза його досягом,

поза теренами, в якомусь матеріальному предметі (в тому відчутті, яке породжує цей предмет), там, де ми найменше сподівалися б знайти його. Натрапимо на цей предмет за життя чи ні, це залежить од випадку [377, с. 37].

Розум взаємопов'язується зі спогадом та пам'яттю, віддаляє від минулого, утримує в теперішньому, орієнтує на майбутнє:

<...> de nos souvenirs relatifs à une personne, l'intelligence élimine tout ce qui ne concourt pas à l'utilité immédiate de nos relations quotidiennes (même et surtout si ces relations sont imprégnées d'amour, lequel, toujours insatisfait, vit dans le moment qui va venir). Elle laisse filer la chaîne des jours passés, n'en garde fortement que le dernier bout <...> et dans le voyage que nous faisons à travers la vie, ne tient pour réel que le pays où nous sommes présentement. Toutes mes premières impressions, déjà si lointaines, ne pouvaient pas trouver contre leur déformation journalière [578, p. 298].

<...>з наших-бо спогадів <...> розум вимітає все, що не сприяє безпосередньо нашим щоденним зв'язкам, це також справедливе, – ба навіть насамперед, – коли такі зв'язки позначені дещицею кохання, завше не заспокоєного, зверненого в завтрашній день. Він, розум, дає розсотуватися ланцюжкові минулих днів і цупко тримає лише ближчий до нас кінець <....>і в життєвій нашій мандрівці визнає за справді суцільний лише край, де ми пробуємо зараз [386, с. 424].

Знову демонструється процес метафоризації поняття «розум», якому передаються людські наміри й здатності. Розум набуває ознак конкретного поняття та в такій ролі може символізувати раціональну сутність людини, процес філософського осмислення дійсності й подібні, ще більш абстрактні речі:

Bien que les mérites spirituels d'un salon et son élégance soient généralement en rapports inverses plutôt que directs <...> [577, p. 9].

Зазвичай розумовий рівень якогось салону і його пишнота мають між собою не пряму, а радше зворотну залежність [386, с. 147].

Символ-концепт «розум» є не лише творцем істини, а й мірилом свій-чужий для Марселя. Він усвідомлює, що його розум, розумові здібності вирізняють його серед загальної маси, хоча йому болісно це усвідомлювати:

Je doutais beaucoup que les gens intelligents eussent besoin d'une autre hygiène que les imbéciles et j'étais tout prêt à me soumettre à celle de ces derniers [576, р. 237–238].

Я відмовлявся вірити, що розумні люди потребують іншої гігієни, ніж дурні, і ладен був дотримуватися гігієни, приписаної дурням [386, с. 118].

Так, символ-концепт «розум» доповнюється синонімічними словами й зворотами: *intelligence/розум, esprit/розум, les mérites spirituels/розумовий рівень, les gens intelligents/розумні люди*, а також опозицією *les gens intelligents / les imbéciles – розумні люди/дурні*.

Наведений приклад – свідчення того, як Пруст формулює складні абстрактні думки конкретними символістськими лексико-семантичними й граматичними засобами.

Наведені приклади підтверджують те, що Пруст надавав особливого значення образу-символу (*l'image*) для пізнання минулого та теперішнього, для емоцій, які їх супроводжували:

<...> que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif [579, р. 101].

<...>єдиний істотний первень у структурі наших емоцій – це образ, а спрощення зовсім ліквідувало б реальних персонажів і стало б вирішальним удосконаленням [377, с. 70].

Так, образ як спрощення й водночас удосконалення реальності – це найважливіший компонент емоцій. За допомогою таких слів-експлікаторів образ (уявне) протиставляється дійсності та поєднується з архетипом Іншого.

У Пруста образ переходить у ранг символів тоді, коли він відзначений мрією, відтак збагачується новими ознаками:

Ce n'était pas seulement parce qu'une image dont nous rêvons reste toujours marquée, s'embellit et bénéficie du reflet des couleurs étrangères qui par hasard l'entorent dans notre rêverie [579, p. 102].

Ставалося це не лише тому, що образ, про який маримо, завжди лишається відзначеним, оздоблюється і збагачується відблиском химерних барв, які оточують його в нашій уяві [377, с. 72].

У цьому прикладі образ поєднується з архетипом Іншого на основі бінарної опозиції уявне/реальне.

Образ – елемент спогадів, належний минулому часу, але завдяки його здатності ставати постійним елементом свідомості, оздоблюватися чи забарвлюватися, образ стає яскравим фрагментом картини світу в теперішньому часі. Образ (*l'image*) через відповідні слова-експлікатори стає символом індивідуально-авторського сприйняття світу, його унікального бачення. Образ поєднується спільною міфологемемою *du reflet/відблиск* з іншими абстрактними символами.

Предмети, речі (*l'image*) викликають певні спогади, які утримуються пам'яттю, проте вона не завжди здатна відтворити відчуття, які перейшли в спогади і які допомагають дивитися на речі не як на якусь забавку, а вірити в них:

Mais comme dans aucune de ces petites gravures, avec quelque goût que ma mémoire ait pu les exécuter, elle ne put mettre ce que j'avait perdu depuis longtemps, le sentiment qui nous fait non pas considérer une chose comme un spectacle, mais y croire comme en un être sans équivalent, aucune d'elles ne tient sous sa dépendance toute une partie profonde de ma vie, comme fait le souvenir... [579, p. 85].

Але в жодну з цих гравюрок, хоч хай би з якою любов'ю я подумки відтворював їх, пам'ять моя була безсила вкласти давно мною втрачене, вкласти почуття, яке змушує дивитися на предмет не як на видовисько, а вірити в нього, наче в істоту, що не має собі рівних, – ось чому жодна з них не владна над цілою добою в моєму інтимному житті, як владні над ним спогади ... [377, с. 55].

У наведеному прикладі «спогад» виступає і як абстрактний символ, і як слово-експлікатор символу «образ», поєднується з архетипом Іншого й має спільну міфологемему «відблиск». Спогад владний над глибинною частиною життя. Він здатен викликати почуття, яке змушує *дивитися на предмет не як на видовисько, а вірити в нього, наче в істоту, що не має собі рівних*.

Спогад відділяється й протиставляється пам'яті. Спогад потужніший за пам'ять, оскільки спроможний відтворити те, чому не підвладна пам'ять.

Абстрактний символ-концепт «ПАМ'ЯТЬ» в епопеї відіграє важливу роль – філософську та контекстуальну. У французькій літературній критиці він отримав назву «феномен Пруста» [550, с. 52].

Для Марсея Пруста пам'ять (*la mémoire volontaire, la mémoire d'intelligence*) – це зв'язок між «le temps perdu» і «le temps retrouvé», минулим–теперішнім–майбутнім, а отже, між життям та смертю [75, с. 124]. Пам'ять змушує несподівано пригадувати події з життя, які вважалися давно забутими й із допомогою розуму їх збагнути:

Mais comme ce que je m'en serais rappelé (1) m'eût été fourni (2) seulement par la mémoire volontaire (3), la mémoire d'intelligence (4), et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé (5) ne conservent rien de lui (6) ... [579, р. 65].

Але це вже було б насильством над пам'яттю (3), це було б мені підказане (2) пам'яттю головною (4), а що її свідчення про минувшину (5) ніякого уявлення про неї не дають (6) [377, с. 37].

У Пруста мова суцільно символічна, будь-які явища чи предмети (наприклад *ma tasse de thé* – філіжанка кави) можуть викликати спогади, заховані в глибині нашої пам'ятті, та перетворюватися на символи минулого:

<...> et ces rues (1) de Combray existent (2) dans une partie de ma mémoire (3) si reculée, peinte de couleurs si différentes de celles (4) qui maintenant revêtent pour moi le monde (5) ... [579, р. 69].

Ці комбрейські вулиці (1) живуть (2) у глухій глушині моєї пам'яті (3), забарвленій у такі тони (4), яких у моєму нинішньому світі (5) вже й не знайдеш <...> [377, с. 40].

Речення в Пруста за контекстуальним змістом можна поділити на дві частини: 1) важливі події життя існують у найвіддаленіших куточках пам'яті; 2) спогади про них відрізняються від тих, якими вони були колись.

Отже, абстрактні символи-концепти «розум», «пам'ять», «спогад», «образ» деталізують і головний символ-концепт «час», і побутовий час, співвідносяться з міфологічною та архетипною парадигмами як такі, що відображають ментальну оцінну рефлексію минулого, теперішнього й майбутнього, тому корелюють з усіма типами модальності. Пруст використовує неординарні авторські прийоми – роз'яснювати прагматичні явища побутового життя засобами ментальних механізмів.

3.3. Духовний час

Особливе місце в епопеї посідає *духовний час*, призначенням якого є переосмислення цінностей життя, відокремлення миттєвого й вічного, буденного та духовного.

Духовний час характеризують такі поняття, як трансцендентність, феноменологічність, космопланетарність, абсолютність, віртуальність, об'ємність, сакральність. Цей час формують сфери культури й мистецтва, серед яких найважливіші релігія та поезія [400, с. 80].

Напевне, саме тому головний персонаж роману, письменник Марсель, живе серед книг, захоплюється театром, вірить у Бога.

Марсель називає кожну нову книгу неповторною особистістю, річчю в собі:

<...> à moi qui considérais un livre nouveau non comme une chose ayant beaucoup de semblable, mais comme une personne unique, n'ayant de raison d'exister qu'en soi... [579, p. 63].

<...> я ж до кожної нової книжки ставився не як до однієї з багатьох, а як до неповторної, самої в собі особистості ... [377, с. 35].

Конкретний авторський символ «книга» за допомогою стилістичного прийому персоніфікації функціонує в тексті як символ-метафора, більше того –

як символ-концепт, бінарними словами-експлікаторами є *une chose / une personne unique*.

Авторські символи і в межах одного роману, і в межах усієї епопеї стають символами-концептами, збагачуючись новими значеннями, які розкриваються за допомогою нових слів-експлікаторів. Вони поєднуються навколо домінантних архетипів я/Інший та Самість, а також навколо основного міфу «пізнання істини» спільною міфологемемою «відблиск істини»:

Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité ... [579, p. 101].

Слідом за цією корінною вірою, що під час читання безперестань підіймалася зсередини в одкриті істини нагору ... [377, с. 70].

Майстерність і новаторство манери Пруста передавати глобальний зміст в одному реченні завдячує тому, що він економно обирає лексико-граматичний і стилістичний апарат, попри схильність до громіздких синтаксичних конструкцій. У цьому прикладі вказано хронотоп часу й простору, напрям, процес, його початок і завершення в пізнанні істини на основі бінарних опозицій:

- час: *pendant ma lecture* /під час читання/;
- процес і напрям: *ma lecture – la découverte de la vérité*/читання – в одкриті істини/;
- процес: *d'incessants mouvements*/безперестань підіймалася/;
- напрям пізнання істини: *Après cette croyance centrale – vers la découverte de la vérité*/Слідом за цією корінною вірою – в одкриті істини/;
- напрям пізнання істини: *du dedans au dehors*/зсередини нагору/.

Авторський символ-концепт «книга» за допомогою слів-експлікаторів «процес читання» та «відкриття істини» розкриває національні асоціативні особливості. Так, у французькій версії істина перебуває поза людиною, в українській версії – це рух угору.

Життя Марселя серед книг – це також один із мотивів роману, пунктирний сюжет, які творять усі символи-концепти. У сюжеті є зав'язка (початок – відкриття книги як входу в інший світ), розвиток дії (стосунки зі все

більшою кількістю книг, котрі стають добрими знайомцями, об'єктами захоплення чи інших емоцій), кульмінація (своєю важливістю книги переважають коло персонажів-людей), розв'язка (книга, яку починає писати Марсель).

Як і книги, особливим світом для головного героя був театр, де виставу показують спеціально для кожного глядача. Театр асоціюється з особливими мріями та образами, які навіювалися його уяві афішами з назвами спектаклів, своїм кольором і навіть клеєм, яким вони були приклеєні:

A cette époque j'avais l'amour du théâtre, amour platonique...

<...> Rien n'était plus désintéressé et plus heureux que les rêves offerts à mon imagination par chaque pièce annoncée, et qui étaient conditionnés à la fois par les images inséparables de mots qui en composaient le titre et aussi de la couleur des affiches encore humides et boursouflées de colle sur lesquelles il se détachait [579, p. 91].

В ту пору я закохався в театр, але платонічно...

Годі собі уявити щось безкорисніше й щасливіше, ніж ті мріяння, які навіював мені кожен оголошуваний спектакль, – мріяння, нерозривно пов'язані не лише з образами, породжуваними назвами п'єс, а й з барвою афіші, ще вогкої й зжолобленої від клею [377, с. 61].

Розгортаючись концептуально, «театр» із конкретного символу стає абстрактним. На початку прикладу, повторюючи іменник *amour*, автор тим самим і конкретизує, і відокремлює театр як особливий світ. Речення виражає складну абстрактну думку, незважаючи на те, що воно перенасичене лексичними й граматичними конструкціями. Так, до опозиції *Rien – les rêves* ужито два епітети вищого ступеня порівняння: *plus désintéressé et plus heureux* :

– Rien – les rêves/щось – мріяння;

– plus désintéressé et plus heureux.

Театр символізує теперішнє як низку захоплень, які спонукають до щоденних вчинків і водночас слова-derivati *mon imagination – les images/ мріяння – образами*, важливі для авторського задуму, корелюють із символом

«*image/образ*» із площини міфологічного уявного, ідеального місця. Театр – ідеальний простір, згущений образ світу, один із тих важливих образів, які шукає Марсель на шляху пізнання.

Символ «театр», розкритий указаними словами-експлікаторами, входить у систему символів, котрі від індивідуально-авторських переходять у національні та універсальні. Вони відображають особливий емоційний стан світовідчуття персонажа в опозиції реальне/уявне, поєднуються з архетипом Іншого, архетипом Тіні та з мономіфом («найти місце власного вдоволення»).

Таким самим особливим місцем для Марселя була церква.

Церква змальовується як корабель, який розміщується в чотирьох вимірах, серед котрих четвертий – це час, і який рухається безупинно вперед, завжди перемагаючи:

<...> tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville: une édifice occupant <...> un espace à quatre dimension – la quatrième étant celle du Temps – déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux... [579, p. 80–81].

Все це робило церкву чимось геть одмінним од решти міста. Мені вона здавалася будовою, яка розміщалась, так би мовити, в просторі чотирьох вимірів, – четвертим був Час – і рухала крізь століття свій корабель, який, шугаючи від прольоту до прольоту, від приділу до приділу, здавалося, перемагає й долає не просто скількись там метрів, а добу за добою. І щоразу виходив звияжцем [377, с. 50–51].

Церква (храм, собор) – ще один із наскрізних символів, які пронизують усю епопею й наповнюються новими значеннями. У цьому прикладі церква – символ-метафора, значення якого розкривається за допомогою таких слів-експлікаторів:

– *une édifice occupant <...> un espace à quatre dimension – la quatrième étant celle du Temps/яка розміщувалась, так би мовити, в просторі чотирьох вимірів, – четвертим був Час*

Церква – особлива, відмінна від інших будівля, вплив котрої простягається в просторі й часі:

– *à travers les siècles – des époques successives/крізь століття – добу за добою.*

Якщо перший експлікатор протиставляє церкву іншим будівлям, то другий поєднує з містом, церква жила водночас *століття за століттям, епоху за епохою..*

– *son vaisseau ... semblait vaincre et franchir/свій корабель ... перемагає й долає/корабель ... побеждал и преодолевал.*

– *d'où il sortait victorieux/щоразу виходив звитяжцем.*

Церква порівнюється з кораблем, який перемагає та долає ...

Так, символ-метафора «церква-корабель» імплікує декілька слів-експлікаторів – «місце, де збираються люди», «дотичність до сакрального», «переміщення в часі й просторі», «перемога духовного над матеріальним». Отже, символ-метафора функціонує в мікроконтексті як символ-концепт.

Отже, духовний час впливає на становлення особистості, на формування певної когнітивної моделі темпорального мислення (В. Еванс), на формування індивідуальної концептуальної картини світу.

Запропонована класифікація темпоральної дійсності не єдино можлива, оскільки нові лінгвофілософська та літературно-поетичні концепції часу пропонують різноаспектні дослідження концепту й категорії часу.

Особливістю символічної мови Марселя Пруста є те, що образи-символи відображають усі різновиди часу, або на межі побутового й духовного. Образи-символи багатоаспектні, багатовимірні, актуалізовані, які впродовж усієї епопеї доповнюються ознаками, характеристиками, функціями, новим, іноді несподіваним значенням.

Марсель Пруст описував час не лише як процес регламентації людської діяльності, а як процес пізнання сутності буття впродовж життя. Автор показав, що час і життя людини – невіддільні поняття, які у світогляді людини відіграють основну роль. У синхронічному та діяхронічному аспектах час фіксується у світобаченні через певні події й емоції, які вони викликали, а головне – через ті образи-символи, які закарбовуються в пам'ятті та відображають асоціативні відчуття. Саме тому Марсель Пруст дуже ретельно формував символістський корпус мовно-виражальних засобів, що відіграють особливу когнітивну та інформативну роль.

Духовний час як категорія абстрактного розкривається символами-концептами, як-от: «книга», «театр», «церква», – які за допомогою слів-експлікаторів і відповідних стилістичних прийомів, таких як метафора, персоніфікація, порівняння, епітети, конкретизує й роз'яснює поняття «духовний час» та його значення для пізнання, самоусвідомлення. Указані символи-концепти з категорії духовного часу, на перший погляд, сприймаються як конкретні поняття (книга – річ, театр, церква – будівля). Однак Пруст їх тлумачить із позицій бінарної опозиції: абстрактне/конкретне, духовне/матеріальне. Такий прийом указує на те, що символ-концепт «час» розкриває не темпоральне перебування когось колись, а темпоральний емоційний стан у певному проміжку часу, перебуваючи десь. Такий авторський прийом дає можливість простежити безперервний зв'язок із міфологічною та архетипною парадигмами.

3.4. Побутовий простір

Як зазначає Ю. Лотман, художній простір у літературному творі – це континуум, у якому розміщуються персонажі й відбувається дійство. Сприйняття художнього твору постійно підштовхує читача ототожнити художній і фізичний простори, оскільки функція моделювання позাপросторових відношень обов'язково зберігає уявлення про його фізичну природу. Побутовий простір передбачає його закритість, наповненість тими чи іншими людьми та

предметами, тобто місце, близьке, відоме, своє, утилітарне, швидше статичне, ніж динамічне, із чітко окресленою межею між своїм і чужим.

Вочевидь, саме тому Марсель Пруст в епопеї «У пошуках утраченого часу» здійснює опис того просторового континууму, у якому проходили різні періоди життя головного героя Марселя, та все, що впливало на його формування як особистості.

Побутовий простір представляють містечка Комбре, Бальбек, кімнати головного героя Марселя і його тітки Леонії, інтер'єр та пейзаж.

Комбре – прототип реального містечка Ільє, яке стоїть на берегах річки Луари і яке 1971 року перейменоване на Ільє-Комбре з нагоди 100-ї річниці з дня народження Марселя Пруста. Це рідне місто батька Пруста. Крім того, воно ввібрало характерні риси паризького передмістя Отейль, де проживала сім'я матері й де народився письменник. У Комбре проводить своє дитинство також головний герой епопеї.

Так, Марсель разом із батьками приїжджає з Парижа в Комбре щороку на свято Пасхи. Цей мікросюжет автор використовує, щоб показати бажання втекти від суєти урбанізації й знайти місце, де б почуватися затишно. Негативне ставлення до урбанізації відображає дисгармонію між людиною та природою. Усупереч очікуванням, Комбре не стає місцем затишку, а навпаки – видається невеселим, сумним, гнітючим, змальовується в темних тонах:

A l'habiter, Combray était un peu triste, comme ses rues dont les maisons construites en pierres noirâtres du pays, précédées de degrés extérieurs, coiffées de pignons qui rabattaient l'ombre devant elles, étaient assez obscures pour qu'il fallût dès que le jour commençait à tomber relever les rideaux dans les « salles » [579, p. 69].

Жилося в Комбре невесело, невеселі були і його вулиці, на яких стояли споруджені з темного місцевого каменю будинки з танками, з двоспадними стріхатими дахами і з такими похмурими покоями, що раннім смерком у них доводилося піднімати фіранки [377, с. 40].

Епопея починається описом того, як Марсель готується вкладатися спати. Для нього це болісні хвилини самотності, а прокинувшись, він усвідомлює свою нікчемність:

<...> j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ... [579, p. 31].

У мені жило тільки просте первісне відчуття того, що я існую; таке життя жевріє, очевидно, і в тілі останньої тварі, якийсь троглодит, і той був би не такий нікчемний, як я [377, с. 7].

За К.-Г. Юнгом, наше індивідуальне несвідоме зумовлює продукування інстинктивних бажань [504, с. 107]. Таким інстинктивним бажанням для Марселя було несвідоме зробити свідомим, тобто усвідомити своє існування, збалансувати свою самооцінку.

У Комбре, у кімнаті, відведеній Марселю для відпочинку, він не спить, а страждає:

A Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations ... [579, p. 34].

У Комбре щодня, ближче до вечора, задовго перед тим, як я мав укладатися й лежати бодай без сну, далеко від матері й бабусі, моя спальня робилася для мене болісним середохрестям мук [377, с. 9].

У Пруста кімната передає тривожний стан хлопчика – *rester, sans dormir ; douloureux*, указується час безкінечний – *tous les jours* і конкретний – *dès la fin de l'après-midi*, а також простір – безкінечний: *loin de...* і конкретний, закритий: *le point fixe*. Пруст використовує опозицію *ma chambre à coucher – rester, sans dormir*, що ще більше підкреслює страждання й тривоги хлопчика на самоті.

Кімната, у якій Марсель боїться залишатися наодинці перед сном, утім, стає для нього притулком і прихистком самоти:

Destiné à une usage plus spécial et plus vulgaire, cette pièce <...> servit longtemps de refuge pour moi, sans doute parce qu'elle était la seule qu'il me fût permis de fermer à clef, à toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté [579, p. 37].

Призначений до куди буденнішого вжитку, цей покоїк <...> довгий час слугував мені (бо тільки тут я мав дозвіл замикатися на ключ), притулком, де я міг віддаватися тому, що вимагає нерушимої самоти: тут мені вільно було читати, марити, раювати й плакати [377, с. 12].

Боячись самотності, людина одночасно інстинктивно прагне до неї, щоб зберегти своє відчуття самодостатності. Кімната набуває амбівалентних рис – це і замкнутість, відмежованість, негативно марковані, і водночас захищеність, затишок (покоїк), позитивне маркування. У такій багатозначності кімната в Комбре стає символом дитинства Марселя, а згодом утворює мікросюжет, коли різні періоди життя позначаються різними помешканнями. Біографічний шлях – це зміна помешкань, переїзди й події, наслідком котрих стане зміна помешкань. Але на цьому шляху відбувається символізація кімнат і будівель, у яких проживає Марсель і на певному рівні абстрагування мікросюжет може стати мотивом, архетипом чи міфом.

Символ «кімната» корелює з міфологемемою «побутовий простір» за допомогою таких слів-експлікаторів:

- *ma chambre à coucher – cette pièce/цей покоїк;*
- *elle était la seule/тільки тут;*
- *de refuge/притулком;*
- *une inviolable solitude/нерушимої самоти;*
- *Destiné à une usage plus spécial et plus vulgaire/призначений до куди буденнішого вжитку;*
- *la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté/читати, марити, раювати й плакати.*

Призначення звичайної кімнати й кімнати Марселя вказують на опозиції я/інші, свій/чужий, а також на зв'язок із бінарними архетипами сховатися/

закритися на ключ/захиститися, відгородитися від зовнішнього світу, тобто прагнути до пізнання/самоутвердитися/вийти в зовнішній світ.

Інтер'єр кімнат, якому відводиться чимало місця в описах, відіграє свою роль. Це завжди замкнений простір, закритий, як і душа. Побут та побутове облаштування асоціюється із внутрішнім упорядкуванням людини, її матеріальною влаштованістю й матеріальними запитами, а отже, характеризує її духовні запити та її самовизначення. Можливо, саме тому у своїй кімнаті Марсель відчувається, як чужинець, а кімнату тітки Леонії сприймає як домашній затишок:

<...> la chambre d'une odeur de suie, en faisait comme un de ces grands « devants de four » de campagne, ou de ces manteaux de cheminée de châteaux, sous lesquels on souhaite que se déclarent dehors la pluie, la neige, même quelque catastrophe diluvienne pour ajouter au confort de la réclusion la poésie de l'hivernage [579, p. 70].

Вогонь насичував усю кімнату духом сажі, мов велика сільська піч або ковпак замкового коминка, при яких з'являється бажання, щоб надворі падав дощ, сніг, щоб розверзлися всі безодні небесні, оскільки зимова поезія робить домарство таким затишним [377, с. 41].

Цей приклад засвідчує, що навіть літня людина, будучи хворою й очікуючи смерті, може відчувати себе гармонійно, внутрішньозбалансованою, і такий її стан передається іншим.

Для маленького Марселя кімната тітки, навіть наповнена запахом сажі, асоціюється з домашнім затишком, із тим місцем, де можна сховатися від проблем навколишнього світу, негараздів, непогоди.

Символ «кімната» доповнюється новим словом-експлікатором «кімната тітки Леонії» та іншими словами-експлікаторами:

- 1) *une odeur de suie*/духом сажі;
- 2) *ces grands « devants de four » de campagne*/велика сільська піч;
- 3) *ces manteaux de cheminée de châteaux*/ковпак замкового коминка;

4) *se déclarent la pluie, la neige, catastrophe diluvienne/надав дощ, сніг, щоб розверзлися всі безодні небесні;*

5) *au confort de la réclusion/домарство;*

6) *la poésie de l'hivernage/зимова поезія.*

Так, слова-експлікатори «кімната Марселя» й «кімната тітки Леонії» доповнюють символ «кімната», поєднуються спільною міфологемемою «побутовий простір як укриття від зовнішнього світу» за допомогою протиставлення *сажа (темнота)/комфорт, непогода/поезія зими* поєднуються спільними бінарними архетипами *я/інші, свій/чужий, сховатися/захиститися, небезпека/безпека*, а також із мономіфом та з патентним міфом.

Для Марселя Пруста властиве неординарне художньо-асоціативне мислення. За допомогою метафори «кімната–укриття» він передає такі психологічні стани, як біль, задоволення, брехня, спокій, тривога й ін. Майстерне використання цього тропу допомагає краще зрозуміти переживання героїв. Порушуючи норми лексичної сполучуваності, автор щораз яскравіше передає події та надає твору експресивного забарвлення. Метафора – важлива характеристика письменника: виражаючи суб'єктивне ставлення до навколишнього середовища, вона слугує для характеристики персонажів, їхнього світогляду й світогляду самого Марселя Пруста.

В епопеї побутовий точковий простір транслює спільна та наскрізна міфологема «жителі», оскільки, на перший погляд, він перенаповнений персонажами, основними й другорядними, які або з'являються, або ж зникають. Це різні тітки, дядьки, бабусі, дідусі, родинні зв'язки яких майже неможливо встановити, сусіди, безкінечні пани та панни (пані Октав, пані Сазра, доктор Піпро й ін.). Усі жителі добре знають один одного та навіть усіх місцевих собак, тому невідомий собака стає приводом для зосереджених зміркувань:

On connaissait tellement bien tout le monde, à Combray, bêtes et gens, due si ma tante avait vu par hasard passer un chien « qu'elle ne connaissait point », elle ne cessait d'y penser et de consacrer à ce fait incompréhensible ses talents d'induction et ses heures de liberté [579, p. 78].

В Комбре всі так добре знають одне одного, й люди, й тварини, що коли за вікном пробігав незнайомий пес, то вона ні про що вже не думала, як тільки про того собацюру, присвячуючи цій загадковій пригоді свій індуктивний хист і дозвілля [377, с. 48].

Міфологема «жителі» трактується словом-експлікатором побутового простору «жителі Комбре» й доповнюється додатковими бідарними словами-експлікаторами:

- 1) *On connaissait tellement bien tout le monde/всі так добре знають одне одного;*
- 2) *bêtes et gens/люди й тварини;*
- 3) *un chien « qu'elle ne connaissait point »/незнайомий пес, собацюра;*
- 4) *consacrer à ce fait incompréhensible ses talents d'induction et ses heures de liberté/присвячуючи цій загадковій пригоді свій індуктивний хист і дозвілля.*

Бінарні слова-експлікатори *люди/тварини* імплікують архетип поєднання світу людей і тварин, єдність природи, прагнення до пізнання, як наприклад, *все і всіх знати/невідомий собака/незрозумілий факт* – свій/чужий, відоме/інше. Слово-експлікатор «собака», доповнюючись новими авторськими значеннями, стає анімалістичним символом. За словником символів, собака – сторож і проводир загробного світу [444, с. 344]. Вочевидь, Пруст недаремно використав цей символ, оскільки Комбре є символом рубежу світів, невідомий собака – і його сторож, і проводир у сакральний світ. Можливо, саме тому хвора стара тітка Леонія так прагнула розгадати його появу, відчуваючи свій відхід в інший, невідомий для неї світ.

У Комбре є ще один персонаж, невідомий для Марселя, однак знайомий іншим жителям – це рибалка. Коли малий Марсель хоче розпитати про невідомого рибалку, його змушують замовчати:

A Combray où je savais (1) quelle individualité de maréchal ferrant ou de garçon épicier était dissimulée sous l'uniforme du suisse ou le surplis de l'enfant de chœur, ce pêcheur est la seule personne dont je n'aie jamais découvert l'identité (2). Il devait connaître mes parents, car il soulevait son chapeau quand nous passions ; je

voulais alors demander son nom, mais on me faisait signe de me taire pour ne pas effrayer le poisson (3) [579, p. 175].

В Комбре я знав усіх, мов отче наш (1), відав, котрий коваль чи хлопчик з бакалійної крамнички ховається під лівресю церковного сторожа чи під стихарем півчака, а хто такий цей рибалка – для мене залишилося загадкою (2). Мабуть, рибалка був знайомий з моїми рідними, бо піднімав бриля, коли ми його проминали. Я поривався розпитати, хто це, але мені подавали знак мовчати, щоб я не розполохав риби (3) [377, с. 138].

Символи риба, рибалка, риболовля неодноразово використовують у творчості письменники-символісти, оскільки за словником символів, риби – це символ секретного знака Ісуса Христа, а риболовля – нагадування про лов риби, у якій брав участь Ісус Христос, й асоціюється як навернення людей до нової віри [444, с. 316–317]. Напевно, саме тому наратор говорить про те, що від малого до великого, і коваль, і хлопчик, усі жителі одягли церковний одяг. Марсель припускає, що рибалка знайомий із його батьками, тобто тією чи іншою мірою батьки мають уявлення про сакральне. Коли ж хлопчик хоче щось дізнатися, йому забороняють, і дивно те, що це саме батьки. Можливо, тому, що ще не прийшов час для Марселя доторкнутися до сакрального.

Символ-концепт «Комбре» з міфологемою «жителі» доповнюється бінарними словами-експлікаторами: *все і всіх знати/невідомий рибалка/єдина невідома особа, хотіти пізнати/забороняють пізнати*, які корелюють із бінарними архетипами *я/інші, свій/чужий, відоме/невідоме, дозволене/недозволене, матеріальний світ/сакральний світ* та із природним прагненням людини до пізнання, а також із тим, що певні знання людині даються у відповідний час.

Словом-експлікатором для представників сакрального світу автор обирає «собаку» як анімалістичний символ і «рибалку» як персонажний символ-алегорію.

Протиставляючи представників сакрального світу світові людей за допомогою слова-експлікатора «жителі Комбре», автор порівнює людей із

галереєю портретів, де всі мають схожість однієї сім'ї, однієї епохи та однієї тональності:

<...> aux personnes que j'ai connues à la même époque (1), comme s'il en était de notre vie ainsi que d'un musée (2) où tous les portraits d'un même temps ont un air de famille, une même tonalité (3) [579, p. 44].

<...> як на інших людей, з якими я тоді водився (1). Наше життя можна порівняти з галереєю (2), де всі портрети однієї доби наділені сімейною схожістю, якимсь спільним тоном (3) ... [377, с. 17].

Слово-експлікатор «жителі Комбре» транслюється додатковими словами-експлікаторами: *схожі портрети однієї епохи, фамільна схожість, однакова тональність*, бінарними словами-експлікаторами *в тут ж епоху/в той же час*. Міфологема «жителі» доповнюється порівнянням «музей». Слово-експлікатор «музей/галерея» – «схожі портрети однієї епохи», доповнюючись авторською конотацією, стає символом-знаком. Указані слова-експлікатори корелюють із бінарними архетипами *я/інший, я всі, сьогодні/колись, життя/фрагмент*.

Однак бачення світу як такого, у якому вже немає чого пізнавати та в якому неможливо створювати нове, видається оманливим. Невідомий рибалка, як невідоме і саме містечко Комбре, заперечують цей погляд:

<...> Combray était enclavé, aujourd'hui au ras de l'herbe (1), dominés par les enfants de l'école des frères qui venaient là apprendre leurs leçons ou jouer aux récréations (2) – passé presque descendu dans dans la terre, couché au bord de l'eau comme un promeneur qui prend le frais (3), mais me donnant fort à songer, me faisant ajouter dans le nom de Combray à la petite ville d'aujourd'hui une cité très différente (4), retenant mes pensées par son visage incompréhensible (5) et d'autrefois qu'il cachait à demi sous les boutons d'or (5) [579, p. 175].

<...> Комбре, нині зарослими травами (1), й захопленими учнями братської школи (2). Учні прибігали сюди вчити уроки або гуляли під час перерви, – сива давнина, зарита в землю, вивернута на березі річки, наче зморений погуляльник (3). Час давав моєму розумові щедру поживу, змушував розуміти під найменням «Комбре» не тільки нинішнє маленьке містечко, а й

вельми відмінне од нього древнє місто (4), що полонило мою уяву незрозумілим старосвітським образом, витканим з квіток жовтцю (5) [377, с. 138].

Символ-концепт «Комбре» у цьому прикладі доповнюється новими словами-експлікаторами: «захоплений учнями братської школи», порівнянням «минуле—мандрівник», бінарними словами-експлікаторами «маленьке місто сьогодення/інше місто», «жовтець» (авторський рослинний символ), які доповнюють бінарні архетипи колись/сьогодні, відоме/невідоме, уявне/реальне, архетип Дитини як продовжувач роду й посередник між минулим і майбутнім.

Слово-експлікатор «жителі Комбре» доповнюється новими характеристиками або деталізується попередніми, часто повторюються персонажі, але в різних ситуаціях. Зазвичай, постійні жителі Комбре рідко приймають гостей, не змінюють власний простір, як, наприклад, тітка Леонія чи куховарка Франсуаза:

Dans la chambre voisine, j'entendais ma tante qui causait toute seule à mi-voix (1). Elle ne parlait jamais qu'assez bas parce qu'elle croyait avoir dans la tête quelque chose de cassé et de flottant (2) qu'elle eût déplacé en parlant trop fort, mais elle ne restait jamais longtemps, même seule, sans dire quelque chose (3) [579, p. 71].

Я чув, як у сусідній кімнаті стиха розмовляла сама з собою стара тітка Леонія (1). Вона завжди говорила ледь чутно, їй увиждалося, ніби в голові в неї щось робиться, колотиться (2), і якщо вона говоритиме гучніше, те щось зрушиться з місця. Та навіть коли була в кімнаті сама, вона надовго не замовкала (3) [377, с. 42].

Наратор використовує висхідну градацію *parler assez bas / causer à mi-voix / parler trop fort*, яка за семантичним значенням зводиться до одного: *Elle ne parlait jamais qu'assez bas*, тому що *elle croyait avoir dans la tête quelque chose de cassé et de flottant*. Тітка Леонія сама із собою *parlait et causait*, тобто розмовляє й веде бесіду. Таким чином наратор хотів сказати, що, будучи серед людей, тітка Леонія насправді самотня та боїться змінити звичний хід думок.

Так, слово-експлікатор «постійно стиха розмовляти сам з собою» корелює з архетипами я/інший, реальне/ірреальне, страх несвідомого.

Побутовий точковий простір епопеї експлікує опозицію *свій/чужий*, *безпечний/небезпечний* словами-експлікаторами «кімната Марселя» й «кімната тітки Леонії»; рух/статика – словами-експлікаторами «*діти/тітка Леонія, Франсуаза*», відоме/невідоме – персонажами постійних і невідомих жителів Комбре, анімалістичним символом «собака», рослинним символом «жовтець», алегорією «невідомий рибалка». Це закритий, плоскісний простір із сильним модальним висловлюванням епістемічного (*Я там*) та темпорального (*Я в минулому*) типів з елементами позитивної модальної дії (*минуле, відоме*) та негативної модальної дії (*погане, сумне, темне, невідоме*). Простір наратора й персонажа не збігається, однак у читача складається враження одночасності та наближення обох просторів. Побутовий простір – це ще й психологічний простір, оскільки, насамперед, передає внутрішні переживання героя, його стан тривожності, самотності, з одного боку, бажання захисту й природної цікавості – з іншого, як шлях до становлення.

Мікросюжет «кімната» – це історія розширення простору в процесі пізнання світу. Кожне наступне помешкання Марселя – це етап дорослішання, коли світогляд набуває нового горизонту бачення. Простір помешкань доповнюється простором відкритих місць і, зрештою, формує духовний простір роману.

3.5. Духовний простір

На думку Міхаеля Лайтмана [245], духовний простір – це простір властивостей, подібний фізичному полю, із максимальним його проявом у центрі й ослабленням від центру до периферії, аж до повного зникнення цієї властивості на межі, за якою починається наш світ. Далі йде духовний шлях, коли людина явно відчуває керувальну силу (Творця) та, відчуваючи відмінність своїх властивостей щодо неї, свідомо виправляє себе й зближується з нею подобою властивостей.

Духовний простір орієнтований на особистість, на її розвиток, вроджену потребу пізнання, формування ціннісних орієнтирів, зумовлених багатьма чинниками її належності до певного соціуму. Як зазначає І. Бех, життя особистості за духовними орієнтирами – шлях складний, але, урешті, приводить до духовності та практичної самореалізації в ній [54, с. 3]. Духовний простір – це когнітивно-ціннісна площина, яка, однак, не відокремлена від побутової, вони виступають як єдино цілісні; межа між ними розпливчата й умовна. За А. Бергсоном, Ф. Ніцше, З. Фройдом, життя – це позапросторове поняття. Просторовим воно стає тоді, коли втілюється в певні духовні форми.

Шлях духовного пізнання – це шлях сходження до набуття істинних цінностей. За М. Бахтіним, духовний простір людини – це вертикаль, яка розділяє сакральне та профанне, величне й буденне, земне та потойбічне, це напрям угору/вниз.

Проблема духовності постає особливо гостро в перехідні, переломні періоди життя, коли життєві чи соціальні обставини зумовлюють способи й засоби переорієнтації індивіда. Отже, критерії визначення наявності/відсутності духовного в житті особистості/соціуму не обмежуються сферою раціоналізму, оскільки, незважаючи на те, що простір духовного належить до загальнолюдського простору, кожна людина обирає власний шлях, відкриває його по-своєму.

Дослідження духовного простору у творчості письменників висвітлюють українські вчені Г. Штонь [499], С. Ковпик [222] та ін. Аби відобразити духовний світ у художньому творі, письменникові потрібно володіти особливим сприйняттям світу вищого порядку – такого світу, де все укомплектовано гармонійно, всеохопно й безкінечно.

Моделюючи духовний простір сюжету, Пруст обирає те саме містечко Комбре, але наповнює його новими символами. Так, побутовому матеріальному простору Комбре протиставляється духовний ірреальний простір. Про це свідчить часте вживання імен Святих, як-от, назви вулиць:

<...> des rue aux graves noms de saints (desquels plusieurs se rattachaient à l'histoire des premiers seigneurs de Combray) (1) : rue Saint-Hilaire, rue Saint-Jacques où était la maison de ma tente (2), rue Sainte- Hildegarde où donnait la grille (3), et rue du Saint-Esprit sur laquelle s'ouvrait la petite porte latérale de son jardin (4) [579, p. 69].

Й вулиці носили поважні імена святих (деякі з них пов'язані з першими державцями Комбре) (1): вулиці Святого Іларія, Святого Якова, де стояв дім моєї тітки (2), вулиця Святої Ільдегерди, двори якої були огорожені металевою сіткою (3), вулиця Святого Духа, куди виходила тітчина садова хвіртка (4) [377, с. 40].

Цей приклад доповнює слово-експлікатор «жителі Комбре», протиставляючи/поєднуючи реальних жителів і святих. Символ «Комбре» як простір на рубежі світів знову доповнюється просторовими словами-експлікаторами «будинок на рубежі світів», «сад на рубежі світів», «решітка» й «бокові дверцята» як рубіж, помежів'я світів, які корелюють із бінарними архетипами колись/зараз, матеріальний/сакральний світи, фрагментарність/єдність світу, люди/Боги.

В описах фізичного простору поступово накопичується те, що М. Еліаде назвав космічним символізмом: «Дім – це не річ, не “машина для проживання”, дім – це Всесвіт, який будує собі людина, наслідуючи взірцевий акт творення богів, космогонію. Будь-яке будівництво і будь-яке відкриття нової оселі означає так чи інакше новий початок, нове життя» [162, с. 31]. Але цей символізм, захований від початків творення мови в назвах людських помешкань і їхніх атрибутів (хата, дім, двері, вікно, поріг, дах тощо), – це конкретні речі, які легко стають символами саме тому, що мова зберегла космічний символізм предків, сам собою не з'явиться в літературних творах. Навпаки, аби символізм побутових речей виник для досягання рецепцією читача, письменник мусить чітко усвідомлювати, як і чому він це робить. Космічний символізм увиразнюється, якщо митець свідомо розбудовує духовний простір свого твору.

Духовний простір доповнюється лінеарним простором, який представляється круговою площиною із рухом угору – униз, управо – уліво від центру Комбре. Центр Комбре символізує церква, рух угору символізує дзвіниця, униз – Потойбіччя.

Церква – символ із поліфункціональним призначенням, вона маркує одночасно духовний точковий та лінеарний простір. Як і саме містечко Комбре, вона є символом на рубежі світів:

L'église ! Familière ; mitoyenne, rue Saint-Hilaire, où était sa porte nord (1), de ses deux voisines, la pharmacie de M. Rapin et la maison de Mme Loiseau, qu'elle touchait sans aucune séparation (2) ; simple citoyenne de Combray aurait pu avoir son numéro dans la rue si les rues de Combray avaient eu des numéros (3), et où il semble que le facteur aurait dû s'arrêter le matin quand il faisait sa distribution, avant d'entrer chez Mme Loiseau et en sortant de chez M. Rapin (4) ; il y avait pourtant entre elle et tout ce qui n'était pas elle une démarcation que mon esprit n'a jamais pu arriver à franchir (5) [579, p. 81–82].

Церква святого Іларія! Така рідна й близька на однойменній вулиці, куди виходили її північні двері! (1) Церква прилягала до двох сусідніх будов – аптеки пана Рапена та дому пані Луазо – так тісно, що між ними не лишалось проміжку (2); пересічна мешканка Комбре, яка могла мати свій номер на вулиці, якби будинки в Комбре взагалі носили номери (3). Перед нею, здавалося, міг би зупинятись поштар під час ранкового рознесення листів, вийшовши від пана Рапена й прямуючи до пані Луазо (4). І все ж між церквою та рештою Комбре пролягала грань, яку моєму розумові годі було переступити (5) [377, с. 40].

Багатозначність символу «церква» передається за допомогою таких слів-експлікаторів:

1) *Familière ; mitoyenne/рідна й близька;*

2) *où était sa porte nord/північні двері.* Напрямок на північ – це один із чотирьох, асоціюється з напрямком угору, двері – знак входу/ виходу;

3) *elle touchait sans aucune séparation/так тісно, що між ними не лишалось проміжку.* Передається значення того, що між церквою й звичайними

будинками Комбре немає проміжку, тобто єдність сакрального та профанного світів;

4) *simple citoyenne de Combray/пересічна мешканка Комбре*. Поєднується із бінарними архетипами Люди/Боги, єдність профанного/ сакрального світів.

5) *aurait pu avoir son numéro dans la rue/мати свій номер на вулиці*. У цьому прикладі символ-знак «свій номер на вулиці» поєднує церкву з будинками Комбре й таким чином поєднує бінарні архетипи люди/Боги, сакральний/профанний світи;

6) *il y avait pourtant entre elle et tout ce qui n'était pas elle une démarcation que mon esprit n'a jamais pu arriver à franchir/I все ж між церквою та рештою Комбре пролягала грань, якому моєму розумові годі було переступити*. Слово-експлікатор *une démarcation/грань* доповнює бінарне протиставлення «єдність/роздільність сакрального/ профанного світів», яке можливо досягнути лише розумом. Простір поділяється на церкву й на те, що не є нею.

Абстрактний символ «розум» (як і пам'ять, уява – це символи духовної людини) наповнюється новим значенням – лише розумом можна зрозуміти, що світ сакрального ніколи не стане досяжним людині. Протиставляючи бінарні архетипи люди/Боги, сакральне/профанне, символи-знаки «номери», «поштар», які вживаються з умовним часом (*могли б мати, міг би зупинятись*), розкривається бінарність архетипу постійність/фрагментарність входження духовного в кожен дім, у душу кожної людини.

Отже, церква – символ на рубежі світів. Наскільки земною, матеріальною вона не була б, людина завжди інтуїтивно буде відчувати, що церква представляє сакральний, недосяжний людині світ.

Таким самим символом на рубежі світів є дзвіниця:

C'était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville (1), leur figure, leur couronnement, leur consécration (2) [579, p. 83].

Дзвіниця церкви святого Іларія давала кожній днині, кожній годині дня, всім видам міста особливу статъ, увінчання, освячення [377, с. 40].

Так, дзвіниця давала: кому?, що?

– *à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville/кожній днині, кожній годині дня, всім видам міста;*

– *leur figure, leur couronnement, leur consécration/особливу статъ, увінчання, освячення.*

Символ «дзвіниця» розкриває напрям угору, управо-уліво. Неозначені та присвійні прикметники маркують дотичність дзвіниці до всіх і всього, тобто всюдисущість сакрального, як і те, що сакральне надає особливого призначення матеріальному. Бінарний архетип «сакральне/ профанне» доповнюється новим архетипом, котрий має «особливе призначення сакрального для профанного».

Ще одним символом, через багатозначність якого трактується лінеарний простір епопеї, є символ «потойбіччя»: символ світу за межею досягання. Ліричний герой прагне наблизитися до меж реального й зазирнути за межу, відчувати «потойбіччя». Прикметно, як цей символ уплітається в структуру наративу. Для наратора видається, що виконати звичні колись дії – пройти вулицями, зняти кімнату в Комбре – усе це настільки нереально в теперішньому часі, як зустріч із потойбіччям:

<...> il me semble que pouvoir encore traverser la rue Saint-Hilaire, pouvoir louer une chambre rue de l'Oiseau (1) – à la vieille hôtellerie de l'Oiseau flesché, des soupiraux de laquelle montait une odeur de cuisine (2) que s'élève encore par moments en moi aussi intermittente et aussi chaude (3) – serait une entrée en contact avec l'Au-delà (4) plus merveilleusement surnaturelle que de faire la connaissance de Golo et de causer avec Geneviève de Brabant [579, p. 69].

Іноді хочеться пройти ще раз вулицею Святого Іларія або найняти кімнату на Пташиній (1), у старому готелі «Підранок»; з його підвальних вікон колись бухав кухняний чад (2), чиє гаряче клуб'я мені вряди-годи й досі вчувається (3). Пройти вулицями Комбре було б для мене чудовішим і ще більш надприродним зіткненням з Потойбіччям (4), ніж зустрічі з Голо чи Женев'євою Брабантською <...> [377, с. 40–41].

Для позначення потойбіччя автор уживає лексему *l'Au-delà*, складне слово, яке за семантикою компонентів швидше можна зрозуміти як десь там, і це не є вказівкою на напрямок униз, швидше угору, управо-уліво. Однак у контекстуальному вживанні, завдяки контекстуальному оточенню авторських слів-експлікаторів, указане поняття набуває ознак символу, універсального та авторського.

Такими словами-експлікаторами є:

1) *pouvoir encore traverser la rue Saint-Hilaire, pouvoir louer une chambre rue de l'Oiseau*/пройтися іще раз вулицею Святого Іларія або найняти кімнату на Пташиній;

2) *des soupiraux de laquelle montait une odeur de cuisine*/з його підвальних вікон колись бухав кухняний чад;

3) *que s'élève encore par moments en moi aussi intermittente et aussi chaude*/чиє гаряче клуб'я мені вряди-годи й досі вчувається;

4) *une entrée en contact avec l'Au-delà*/зіткненням з Потойбіччям,

Отже, багатозначність символу «потойбіччя» передається самою формою слова *l'Au-delà*, словами-експлікаторами *pouvoir traverser la rue, pouvoir louer une chambre*, які імплікують значення перейти з одного простору в інший та облаштуватися; *une odeur de cuisine, intermittente et aussi chaude* – запахи, які закарбувалися в пам'яті й викликають спогади; *une entrée en contact avec l'Au-delà plus merveilleusement surnaturelle* – контакт із надприродним є більш реальним, ніж давні реальні події. У цьому прикладі важливу роль відіграє вживання власних назв: *la rue Saint-Hilaire*, ім'я Святого Іларія як опозиція до потойбіччя; *rue de l'Oiseau* – опозиція небесне/земне/потустороннє; *à la vieille hôtellerie de l'Oiseau flesché* – старий готель середньовіччя, *Golo et Geneviève de Brabant* – персонажі з легенди середньовіччя. Указані власні назви розкривають задум автора – продемонструвати, що зустріч, контакт із потойбіччям є більш нереальним, ніж події давніх часів реального життя. Події минулого життя, спогад про них асоціюються із зустріччю з потойбіччям. Отже, символ

«потойбіччя» корелює з абстрактними символами «спогад», «пам'ять» та бінарними архетипами колись/зараз, реальне/ірреальне, профанне/сакральне.

Комбре як помежів'я світів божественного й потойбічного символізує піднесення та падіння героя як спосіб віднайдення внутрішньої рівноваги, зміни моральних і життєвих цінностей.

За словами А. Пейра, пізнати світ для людини XIX століття – це, насамперед, подорожувати. Для найкращих письменників тема ностальгії та духовності стає найважливішою, особливо втеча від прозаїчного повсякдення й банальності. Саме тому герої романів залишають Париж і відправляються в маленькі провінції, місця свого походження [574, с. 189].

Таким місцем для головного персонажа Марселя є Комбре, куди він із батьками приїжджає з Парижа на канікули. Комбре як символ на рубежі світів має два напрями для прогулянок – мезеглізьку та германтську сторони, які і є тими двома світами:

<...> il y a autour de Combray deux « côtés » pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre: le côté de Méséglise-la-Vineuse...et le côté de Guermantes... [579, p. 145].

<...> в комбрейських околицях було два кінці для прогулянок, настільки протилежні, що ми виходили з дому через різні двері, залежно від того, в який бік хотіли йти: в бік Мезегліз-ла-Вінеза..., або ж у той бік, де Германт [377, с. 111].

В оригінальному тексті Марсель Пруст указує на те, що навколо Комбре є дві сторони, протилежні, куди не виходять через одні й ті самі двері.

Описуючи Комбре, мезеглізьку та германтську сторони, Марсель Пруст використовує зазвичай природні символи.

Мезеглізька сторона асоціюється із запахом бузку й білими та рожевими квітами глоду:

Avant d'y arriver, nous rencontrions, venue au-devant des étrangers, l'odeur de ses lilas [579, p. 147].

Ще на підході до паркану нас вітав, виходячи назустріч, запах безу [377, с. 112].

На відміну від сонячної, уквітчаної мезеглізької сторони, германтська асоціюється з водою – дощем та річкою Вівонною:

Jamais dans la promenade du côté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu'aux sources de la Vivonne ... qui avaient pour moi une existence si abstraite, si idéale <... > que le jour où j'avait appris qu'il avait un autre point précis de la terre où s'ouvrait <...> l'entrée des Enfers [579, p. 178].

Проходжаючись на германтську сторону, ми ніколи не добиралися до джерел Вівонни<...>які малювалися мені такими далекими, такими неймовірними <...>коли почув, ніби на землі справді є таке місце, <...>де зяло ввійся до пекла [377, с. 141].

Завершення фрази наводить нас на думку Ж. К. Кар'єра, висловлену в розмові з У. Еко: «Королівство тіней Вергілія передчуває часопростір Ейнштейна. <...>Вергілій ніби передчував віртуальний світ, яким ми насолоджуємося. Оте сходження до Пекла – це дуже приваблива тема, що її світова література втілювала по-різному. Єдиний спосіб, який нам дозволив побороти водночас і простір, і час, – проникнути до царства мертвих або тіней, подорожувати у минулому та майбутньому, в бутті та небутті. Досягти таким чином певної форми віртуального безсмертя» [160, с. 49]. Марсель не спускається в царство мертвих, але його духовний простір населений і живими, і мертвими, він не спускався до пекла, але знає, що таке пекло у внутрішньому житті. І, звісно, він також, як і Данте, намагається досягти віртуального безсмертя.

Для малого Марселя немає місця, де б він почувався щасливим. У Комбре, на мезеглізькій і на германтській сторонах, він відчуває розчарування: у Комбре Марсель страждає без мами, на мезеглізькій стороні його шокує вчинок панни Вентейль, яка плює на портрет батька, на германтській вражає дюкиня Германтська, яку Марсель побачив наяву не такою, про котру він часто марив. Однак ці дві сторони стали для нього місцями, які допомагали розуміти причини його нещастя, страхів, невпевненості в собі:

Aussile côté de Méséglise et le côté de Guermantes... restent-ils pour moi liés à bien des petits événements de celle de toutes les diverses vies que nous menons parallèlement, qui est la plus pleine de péripéties, la plus riche en épisodes, je veux dire la vie intellectuelle [579, p. 189].

Отож мезеглізька сторона і германтська сторона пов'язуються для мене з безліччю дрібних подій в одному з тих життів, якими ми живемо рівнобіжно, в рясному на перипетії, в найбагатшому на пригоди, тобто в житті інтелектуальному [377, с. 150].

Отже, простір розподіляється на міський – у Комбре та позаміський – мезеглізька та германтська сторони, які є абсолютно протилежними. Причому мовні засоби *autour de Comdray, deux « côtés » opposés, les promenades* свідчать і про круговий рух, і про дихотомічний рух уперед – назад, управо – уліво.

Комбре, мезеглізька та германтська сторони стають символами, які трактуються за допомогою абстрактного символу «спогад», слів-експлікаторів «пейзаж», «запах», міфологемем «подорож», «образ», «річ у собі», які відкладаються на «дорозі» життя, що пролонгується в мотив «прагнення до нового пізнання»:

<...> tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais (1), quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir (2). Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur (3). Et s'il me fallait rattraper mon grand-père, poursuivre ma route, je cherchais à les retrouver en fermant les yeux; je m'attachais à me rappeler exactement la ligne du toit, la nuance de la pierre, qui, sans que je puisse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entrouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle (4) [579, p. 185].

<...> нараз дах якоїсь будівлі, сонячні іскри на камені або степові запахи давали мені втіху, мали такий загадковий вигляд (1), ніби таїли щось

недоступне моєму зорові, ладні відступити це мені, та тільки я ніяк не вмів того виявити (2), – мали такий загадковий вигляд, аж я несамохіть зупинявся. Відчував усе й тому стояв, як мармуровий, брав очі в руки, дихав на повні груди, намагався ввійти думкою в образ, у запахи (3). І якщо мені треба було наздогнати дідуся, верстати путь далі, я йшов заплющившись; намагався закарбувати в пам'яті лінію даху, колір каменю, бо мені хтозна-чому здавалося, ніби вони сповнені бажання відкритися й надати мені те, чого були лише оболонкою (4) [377, с. 147].

Для Марселя подорож на германтську сторону була не лише прогулянкою, а й можливістю пізнати щось нове, досі незвідане для нього. Хлопчик відчував, що за видимим, явним приховане щось невидиме, нереальне, загадкове, яке він не міг відкрити для себе. Тому Марсель старався закарбувати в пам'яті образи (*l'image*), запахи, оскільки йому здавалося, що все це сповнене бажання відкрити йому те, що сховане за оболонкою.

Часто трапляється так, що подорож, яку так планують, передбачають й очікують, не приносить задоволення. Так трапилось і з Марселем: зустрічі під час подорожі на мезеглізькій та германтській сторонах додають ще більшої невпевненості в собі. Як тільки хлопчик привчився ходити сам на мезеглізьку сторону й, *«силкуючись усвідомити, чим я завдячую мандрівкам на мезеглізьку сторону, прагнучи охопити маленькі відкриття, для яких ті мандрівки правили за випадкові рамки або на які мене надихали»* [377, с. 131], він починає розуміти, що реальні речі не відповідають тим сподіванням, які він плекав:

<...> je cessais de croire partagés par d'autres êtres, de croire vrais en dehors de moi, les désirs que je formais pendant ces promenades et qui ne se réalisaient pas (1). Ils ne m'apparaissaient plus que comme les créations purement subjectives, impuissantes, illusoires, de mon tempérament (2). Ils n'avaient plus de lien avec la nature, avec la réalité qui dès lors perdait tout charme et toute signification (3) et n'était plus à ma vie qu'un cadre conventionnel, comme l'est à la fiction d'un roman le wagon sur la banquette duquel le voyageur se lit pour tuer le temps (4) [579, p. 167].

Я вже зневірився, що інші істоти зрозуміють мене, що бажання, виниклі під час прогулянки й знебулі, можуть мати якусь достеменність (1). Тепер вони малювалися мені як суто суб'єктивні, хитрі, примарні творіння мого темпераменту (2). Не мали вже зв'язку з природою, з реальністю, яка втрачала для мене всі свої чари, всілякий глузд (3), і ставала умовною рамкою життя, на кшталт тієї, якою є для дії роману вагон, де пасажир читає, аби збути час (4) [377, с. 131].

Символ «мезеглізька сторона» розкривається за допомогою слова-есплікатора «пейзаж», міфологемеми «подорож», які співвідносяться з бінарними архетипами реальне/ірреальне, уявляти/зневіритись, з архетипом Іншого, Тіні. Для виявлення такого зв'язку обрано такі засоби:

1) *<...> je cessais de croire partagés par d'autres êtres, de croire vrais en dehors de moi, les désirs que je formais pendant ces promenades et qui ne se réalisaient pas/Я вже зневірився, що інші істоти зрозуміють мене, що бажання, виниклі під час прогулянки й знебулі, можуть мати якусь достеменність.* Пруст використовує повтор дієслова *croire/вірити* для роз'яснення, що його враження від подорожі правдиві, відповідають дійсності й поділяються іншими людьми.

2) *Ils ne m'apparaissaient plus que comme les créations purement subjectives, impuissantes, illusoires, de mon tempérament/Тепер вони малювалися мені як суто суб'єктивні, хитрі, примарні творіння мого темпераменту;*

3) *Ils n'avaient plus de lien avec la nature, avec la réalité qui dès lors perdait tout charme et toute signification/Не мали вже зв'язку з природою, з реальністю, яка втрачала для мене всі свої чари, всілякий глузд.* Якщо в попередньому прикладі Пруст наголошує на тому, що суть речей не відповідає його уявленням про них, то в цьому прикладі – на те, що внутрішня природа речей не відповідає їх зовнішньому прояву, і тому вони втрачають всяке значення й чарівність;

4) *<...> n'était plus à ma vie qu'un cadre conventionnel, comme l'est à la fiction d'un roman le wagon sur la banquette duquel le voyageur se lit pour tuer le*

temps/ставала умовною рамкою життя, на кшталт тієї, якою є для дії роману вагон, де пасажир читає, аби збути час.

У цьому прикладі розкрито дуже глибоку ідейність, яка пронизує весь твір. Пруст порівнює життя з вимислом роману: *à ma vie/à la fiction d'un roman/життя/дії роману*, використавши полісиндетон для підсилення й ніби наголошуючи на сторонньому впливі. Нові враження не мають жодної цінності, якщо внутрішнє наповнення не збігається із зовнішнім проявом і тими враженнями, на які очікують, це порожня трата часу: *pour tuer le temps*.

Отже, речі в собі, навколишні предмети не дають потрібної поживи розумові, життєвому досвіду, майже завжди оманливі. Те ж саме відбувається й під час зустрічі з деякими людьми. Такі зустрічі (як, наприклад, із панною Вентейль на мезеглізькій стороні) змушують задуматися над такими негативними якостями людини, як гріховність, лицемірство, злостивість, садизм:

Une sadique comme elle est l'artiste du mal, ce qu'une créature entièrement mauvaise ne pourrait être, car le mal ne lui serait pas extérieur, il lui semblerait tout naturel, ne se distinguerait même pas d'elle (1) ; et la vertu, la mémoire des morts, la tendresse filiale, comme elle n'en aurait pas le culte, elle ne trouverait pas un plaisir sacrilège à les profaner (2). Les sadiques de l'espèce de Mlle Vinteuil sont des êtres si purement sentimentaux, si naturellement vertueux que même le plaisir sensuel leur paraît quelque chose de mauvais, le privilège des méchants (3). Et quand ils se concèdent à eux-mêmes de s'y livrer un moment, c'est dans la peau des méchants qu'ils tâchent d'entrer et de faire entrer leur complice, de façon à avoir eu un moment l'illusion de s'être évader de leur âme scrupuleuse et tendre, dans le monde inhumain du plaisir (4) [579, p. 172].

Садистка штибу панни грала в зло, тоді як викінчена гріховодниця в зло грати не може, бо зло не поза її «я», воно здається їй цілком природним. Зло від неї невіддільне (1); й оскільки така гріховодниця ніколи не плекала культу чесноти, культу пам'яті померлих, то паплюження всього цього не завдавало їй блюзнірських розкошів (2). Такі садистки, як панна Вентейль, – сентиментальні кваші, чеснотливі на вдачу, вони вважають, що це – для людей

зіпсутих (3). І якщо згоджуються на мить віддатися злу, то намагаються самі влізти й змусити до цього своїх партнерів, у шкуру зледащіння, щоб спізнати на мить ілюзію втечі з ніжної й совітливої натури в нелюдський світ насолоди (4) [377, с. 135].

Так, слово-експлікатор «жителі Комбре» роз'яснюється в цьому прикладі бінарними міфологемами *гріховність/цнотливість*, *зовнішній/внутрішній прояв*, корелює з архетипами Аніми, Тіні та латентним міфом – прагнення до власного вдоволення.

У прикладі (1) йдеться про те, що гріховним людям зло притаманне як їх сутність, невіддільне від них, і це не прояв артистизму.

У прикладі (2) однорідні члени речення мають домінантне значення й об'єднуються загальним поняттям «культ», яке гріховниця не соромиться паплюжити, і це не є для неї задоволенням, тому що для неї, навпаки, культом є гріховні втіхи.

Приклад (3) засвідчує, що гріховним особам, садистам, які від природи є чуттєвими особами, саме природні, чуттєві прояви видаються привілеєм людей зіпсутих, якими вони себе не вважають. Пруст наголошує на особливому просторі таких людей (*l'espase de Mlle Vinteuil*).

У прикладі (4) протиставляється два світи: *leur âme scrupuleuse et tendre/le monde inhumain du plaisir* (внутрішній–чистий, зовнішній–гріховний), посередником яких є *la peau des méchants*, а дійовими особами – *les sadiques et leur complice*. Перехід з одного стану в інший – це ілюзія втечі. Персонажі *Les sadiques de l'espase de Mlle Vinteuil* розкривають сутність міфопоетичного авторського простору, у цьому випадку психологічного, котрий характеризується й закритістю, напрямом на внутрішній світ, і відкритістю на реальний світ та взаємодію. Світовідчуття героя стає динамічним, розгортається в міру сприйняття, споглядання й усвідомлення.

Також наведений приклад – важлива ознака наративної будови твору в сенсі використання у внутрішньому монолозі численних портретів та описів. Портрет кожного епізодичного персонажа – це справжня мікронувела, яка

малює в уяві читача яскраву зовнішність персонажа в поєднанні з відповідними рисами характеру. Натомість головні персонажі роману (Марсель, його батьки, кохані жінки) не наділені такими детальними й виразними портретами, їхні образи розкриваються інакше. Головні персонажі символізують події у внутрішньому житті ліричного героя, тому їх зовнішність мінлива, як і ставлення до них, а епізодичні персонажі є елементами зовнішнього світу, їх сатирично-саркастичне зображення позначає опозицію автора до соціуму.

Описуючи Комбре, мезеглізьку та германтську сторони, Пруст часто використовує пейзаж як опосередкований засіб характеристики героя. Автор знову вживає опозицію, протиставляючи замирання й відновлення, позитивне та негативне, пізнання й забуття:

L'été, le mauvais temps n'est qu'une humeur passagère, superficielle, du beau temps sous-jacent et fixe, bien différent du beau temps instable et fluide de l'hiver [579, p. 161–162].

Влітку негода – це лише тимчасова поверхнева примха підшкурної й гарної години, дуже відмінної від несталої й швидкоплинної зимової погоди [377, с. 126].

Символи квітів, трав, дерев, тобто рослинні символи, асоціюються і з душевним збагаченням, спогадами, котрі ввібрали в себе ті чи інші запахи та з якими вони асоціюються, і моральне та духовне падіння.

Природні символи становлять у Пруста словник для передання зміни душевних настроїв та відчуттів головного героя, а також відображають процес моделювання його світогляду:

Lecôté de Méséglise (1) avec ses lilas, ses aubépines, ses bluets, ses coquelicots, ses pommiers, le côté de Guermantes avec sa rivière à tétards, ses nymphéas et ses boutons d'or, ont constitué à tout jamais pour moi la figure des pays où j'aimerais vivre (2) [579, p. 190].

Мезеглізька сторона (1) з отим бузком, глодом, баватами, маком, яблунями; германтська сторона з її річкою, де кишіли пуголовки, з лататтям і

жовтцем назавше створили для мене образ країни, де я хотів би жити (2) [377, с. 151].

Мезеглізька та германтська сторони як символи духовного простору з різними напрямками від Комбре доповнюються новим словом-есплікатором, що стає символом-концептом – «країна, у якій я хотів би жити», що поєднує протилежні напрямки: близький/далекий, свій/чужий, а також простори: реальний/уявний, – та пов’язується з мономіфом.

Дві протилежні сторони, які символічно передають духовний лінійний, плоскісний та об’ємний простори, асоціюються з різними природними символами, багатозначність яких передається і колористикою, і семантикою. Так, за словником символів, рибний запах квітів глоду сповіщав про смерть [444, с. 27], мак – символ Ночі, знак самопожертви Христа й смертельного сну [444, с. 210], квіти яблуні – символ краси, а плоди – розквіту, довголіття, безсмертя [444, с. 427], річка – могутній символ відходу часу й життя, а також невичерпності багатства природи, постійного очищення та руху [444, с. 304–305]. Уся ця глибоко традиційна символіка атрибутів природи оживлюється в мові Пруста, але кожен символ набуває нових, суто авторських відтінків значення.

Як підкреслював М. Еліаде, «навіть у європейців наших днів ще збереглося невиразне відчуття містичного зв’язку з рідною Землею. Це містичний досвіт автохтонності: ми відчуваємо, що ми – люди місця, і це відчуття належності до космічної структури набагато сильніше від родинних і батьківських зв’язків» [162, с. 75]. У Пруста це відчуття містичного зв’язку з місцем життя не лише загострене й емоційне, а й усвідомлене. Тому, змальовуючи місця дитинства чи юності, відвіданих місць, він розбудовує цілу філософію простору та часу.

Отже, природні символи, їхні слова-есплікатори пов’язуються з бінарними міфологемами люди/Боги, реальне/ідеальне місце, реальність/спогад і, відповідно, із бінарними архетипами Аніми/Анімуса, з архетипом Іншого.

Як свідчать приклади, природні символи в художньому наративі виконують вагомі функції: змістові – відображають духовні, внутрішні, психологічні (найчастіше біографічно каузальні) переживання персонажів; структурні – впливають на архітектоніку наративу. Марсель Пруст показав, що кожна людина має своє місце для проживання, власний шлях у житті та свій шлях до пізнання.

Цим прикладом розкрито важливу суперечність, характерну для зламу століть: бінарна опозиція, яку виводить сам оповідач – між «природою» як «душевним світом, збагаченим певним пізнанням» і «культурою» як «сучасним світом ідей», для вираження яких потрібні символи, куди герой повертається оновленим, несучи успадковану від предків здатність творити власну картину світу за допомогою образів-символів, де поняття «культура» тотожне світу людей, «природа» – незалежна від світу людей.

Духовний простір складніший за побутовий і за формою презентації, і за способом моделювання персонажної, відповідно, авторської картини світу. Предмети, персонажі, пейзаж набувають особливого символічного значення, за своїм зв'язком із Вічністю стають сакральними. Це чотиривимірний континуум, протяжність якого вплітається в наратив роману, усі компоненти котрого мають чіткі функції. Просторовий сюжет розгортається за трьома видами модальності: епістемічної (*Я тут і там*), деонтичної (*перехід межі*), темпоральної (*перехід у минуле*). Домінують сильні позитивні модальні висловлювання, тобто ті, які впливають на долю людини впродовж усього його життя й відповідають необхідному, хорошому, минулому, тутешньому.

Висновки до розділу 3

Час і простір в епопеї Марселя Пруста «*A la recherche du temps perdu*» («У пошуках утраченого часу») – основоположні категорії, оскільки заявлені вже в заголовку та є наскрізними. Вони моделюють структуру епопеї в синхронічно-діахронічних зв'язках, у межах і поза межами наративу, що зумовило вибір методики його дослідження задля аналізу ролі й функції

символу як фундаментальної категорії та основного засобу авторської візійної рецепції, навколо й завдяки якому ця рецепція доноситься до читача.

Утілення настанови розшукати втрачений час для суб'єкта епопеї стає процесом занурення в минуле, що приносить велику кількість забутих чи напівзабутих образів. Образ (*l'image*) через відповідні слова-експлікатори стає символом індивідуально-авторського сприйняття світу, його унікального бачення. У процесі рефлексії над образами минулого, котрі зринають у пам'яті, образи стають елементами свідомості наратора, зумовлюють зміни в його теперішньому світосприйнятті.

Установлене символічне вираження «часу» й «простору» як мегасимволів-концептів, що регламентують і моделюють побутове (фізичне) й духовне життя людини. Згідно з двома фундаментальними аспектами: час – побутовий, духовний; простір – побутовий, духовний, показано, що символ у Пруста – поліфункціональний, універсальний засіб презентації й кодування часу та простору.

Досліджено зв'язок символу, його слів-експлікаторів із домінантними міфологемами, міфами й архетипами, показано, що такий взаємозв'язок відображає головний задум автора, його індивідуальну рецепцію реального світу та систему моральних цінностей.

Відтак, у Пруста час є рухом із минулого – « *le temps perdu* » («втрачений час») у майбутнє – « *le temps retrouvé* » («віднайдений час»), котрий має початок і кінець – життя й смерть і на осі якого відкладаються події життя (цикли).

Побутовий час визначається способом та впорядкованістю життя людини. Символами, котрі вказують і деталізують авторське розуміння побутового фізичного часу, є такі абстрактні/конкретні символи, як, наприклад, *l'habitude*/звичка (керує бажаннями, формує характер, емоції, світогляд), *le grelot* – *la clochette*/дзвоник – калатальце (прихід свого/чужого). Метафізичний побутовий час транслують такі наскрізні абстрактні символи-концепти, як «розум», «пам'ять», «спогад», «образ», що дають змогу збагнути нашарування подій у часі та їх цінність.

Духовний час – це час переосмислення цінностей життя, відокремлення миттєвого й вічного, буденного та духовного. Його формують сфери культури й мистецтва, серед яких найважливіші релігія та поезія. Відповідно, духовний час транслують конкретні символи-концепти, як-от: «книга», «театр», «церква», – які, зі свого боку, декодуються бінарними словами-експлікаторами, поєднуються спільною з побутовим часом міфологемемою «відблиск істини», домінантними архетипами я/Інший і Самість, а також корелюють з основним мотивом «пізнання істини».

Метафізичний час Пруст репрезентує за допомогою таких абстрактних символів-концептів, як «розум», «пам'ять», «спогад», «образ», які є наскрізними дієвими поняттями й дають змогу збагнути нашарування подій у часі та їх цінність. Установлено спосіб, як саме Пруст перетворює абстрактні поняття на символи, адже це механізм, відмінний (навіть протилежний) від більш поширеного способу розширення в значенні (абстрагування) конкретних понять. На прикладі таких концептів, як щастя, час, спогад, хвороба, звичка й інші, ми показали ускладнений процес їх символізації, який полягає в появі проміжної ланки – метафоризації. Щоб абстракте поняття символізувало щось ще більш абстрактне (а в епопеї постійно відбувається процес абстрагування різних ступенів) і не втратило при цьому зв'язку з реальністю, із допомогою метафор Пруст конкретизує абстракції («Звичка – колупайлива домогосподарниця»). Під час метафоризації залучається багато слів-експлікаторів, які утворюють численні розгалуження й взаємодію образів. На рівні речення реципієнт частіше зверне увагу на оригінальну метафору, котра відштовхується від несподіваного порівняння. Але символ упорядковує цю ускладнену мовну образність таким способом, аби лінія між побутовим і духовним не зникала, а лише увиразнювалася. Зрештою, образи на всіх рівнях: від побутової деталі до головних персонажів і сюжетних мотивів – набувають символізму.

Виокремлено основні класифікаційні ознаки простору:

– за типом поєднання з художнім часом як дві нероздільні категорії художнього хронотопу (попередність, одночасність, наступність);

- за ступенем абстрактності (конкретний/абстрактний);
- за поглядами (простір наратора й простір персонажа/персонажів);
- за формою конструювання моделі світу (географічний простір (міський – урбанізований, сільський – природний), соціальний, психологічний).

Художній простір відображає подієвий локальний континуум. Як і мегасимвол «час», «простір» також представлено за двома аспектами (побутовий і духовний).

Побутовий простір, зі свого боку, представлений як точковий (наприклад містечко Комбре, Бальбек, кімнати головного героя Марселя і його тітки Леонії, інтер'єр, пейзаж, другорядні персонажі). Відповідні символи, за допомогою слів-експлікаторів, спільних міфологем, кореляції з архетипом я/Інший, архетипом Дитини та з міфологічною парадигмою, розкривають побутовий простір як такий, що відповідає психологічному стану тривожності, самотності, з одного боку, бажанню захисту й природної цікавості; з іншого – як шлях до становлення, що відображає зв'язок з усіма типами модальності.

Духовний, ірреальний простір орієнтований на розвиток особистості й протиставляється побутовому/реальному. Для моделювання духовного лінійного (кругового) простору Марсель Пруст обирає спеціальний корпус символів, наприклад імена Святих, Церкву, дзвіницю, Потойбіччя, Комбре, мезеглізьку та германтську сторони як помежів'я світів, а також природні та рослинні символи як опозицію людина/ природа. Домінантність сильних опозиційних модальностей свідчить про його важливе значення для життя людини.

Абстрактний символ «розум» (як і пам'ять, уява – це символи духовної людини) наповнюється новим значенням – лише розумом можна зрозуміти, що світ сакрального ніколи не стане досяжним людині. Протиставляючи бінарні архетипи люди/Боги, сакральне/профанне, символи-знаки «номери», «поштар», які вживаються з умовним часом (*могли б мати, міг би зупинятись*), розкривається бінарність архетипу постійність/фрагментарність входження духовного в кожен дім, у душу кожної людини. Церква – символ на рубежі

світів. Наскільки земною, матеріальною вона не була б, людина завжди інтуїтивно відчуватиме, що церква представляє сакральний, недосяжний людині світ.

Духовний простір доповнюється лінеарним простором, що представляється круговою площиною з рухом угору – униз, управо – уліво від центру Комбре. Центр Комбре символізує церква, рух угору – дзвіниця, униз – Потойбіччя.

Церква – символ із поліфункціональним призначенням, вона маркує одночасно духовний точковий та лінеарний простір. Як і саме містечко Комбре, вона є символом на рубежі світів:

Природні символи, їхні слова-експлікатори пов'язуються з бідарними міфологемами люди/Боги, реальне/ідеальне місце, реальність/спогад і, відповідно, із бінарними архетипами Аніми/Анімуса, з архетипом Іншого.

РОЗДІЛ 4

СИМВОЛІСТСЬКА ДРАМА ЯК БАГАТОРІВНЕВА СТРУКТУРА (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМ МОРИСА МЕТЕРЛІНКА)

4.1. Символістська драма як особлива форма світовідчуття

Кінець XIX – початок XX століття називають періодом справжнього перевороту в культурі. «Французька література 1885–1895-х років густо рясніла символістами. Це страшенно складне і різностороннє десятиріччя аж кишіло групами, школами, маніфестами» [394, с. 52]. Для світової драматургії це був період оновлення, період «нової драми», яку започаткував Генрік Ібсен, розвинули Моріс Метерлінк, Герхард Гауптман, Бернард Шоу, Антон Чехов, Леся Українка та ін.

Традиційне потрактування драми (грец. *drama* – дія) як п'єси соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, що розвивається в постійній напрузі й характерними ознаками якої є відсутність зміни місця, лінійна часова послідовність, коротка тривалість тощо, вичерпало свої можливості та потребувало нового підходу, нових критеріїв, того, що називають «реінсценуванням» драми. За словами М. Моклиці, «драма завжди об'єктивує пережите (віднімає від автора, опосередковує), а подію суб'єктивізує, насичує емоціями, активним ставленням учасників подій. Драма зосереджена на процесі зіткнення, зустрічі суб'єкта і об'єкта, на з'ясуванні стосунків людини і навколишнього світу. Драма теж має відповідні мистецькі прояви – вона тяжіє до з'єднання умовних і життєподібних форм (те ж саме в мистецтві загалом здійснив модернізм)» [301, с. 114].

Відомо, що теорію драми започаткував ще в IV столітті до н. е. Арістотель. У своїй відомій роботі «Поетика» він дав визначення: сама драма називається дійством (*drama*), оскільки імітує дійових осіб (*drontes*) [16, с. 648]. Оскільки драма писалась у віршованій формі, Арістотель розподілив поезію на три роди – епос, лірику, драму. Сама драма посіла проміжне місце між комедією й трагедією як жанрами театрального мистецтва. Із часів

Арістотеля теорія драми значно модифікувалася відповідно до вимог суспільства та мистецтва, сформувавшись у стійку, науково обґрунтовану теорію, яка, утім, уключає не завжди однозначні твердження й досі містить невивчені, актуальні проблеми, зокрема щодо трактування родово-жанрових ознак конкретного твору та питань жанрового поділу драматургії загалом.

Стратегії дослідження драми в тому чи іншому аспекті знаходимо в роботах зарубіжних теоретиків, таких як Ролан Барт (Roland Barthes), Тадеуш Ковзан (Tadeusz Kowzan), Патріс Паві (Patrice Pavis), Жан-П'єр Сарзак (Jean-Pierre Sarrazac), Жорж Форест'є (Georges Forestier), Анна Уберсфельд (Anne Ubersfeld) й ін., які пропонують розділяти історичну драму та формалістську, а теоретичний аналіз драми трактують із позицій структури оповіді, семіології, наратології й прагмалінгвістики. Власне символістська драма залишається поза увагою, як і літературно-лінгвістичні особливості її написання.

Символістські теорії Д. Веста, М. Деппермана, Р.-Д. Ключе, І. П. Смирнова, Й. Хольтхуцена, зумовлені змінами життя, ідейно-філософськими та ідейно-естетичними настроями, напруженістю духовних пошуків в осмисленні буття, запропонували нові критерії оцінювання літературно-художнього твору, активізували пошук нових засобів вираження, де особливої уваги заслуговують літературно-поетичні аспекти. Так, Р.-Д. Ключе писав, що «<...>символічний твір не повчає, не створює типових образів чи прикладів, не перетворює філософські ідеї на живі образи, а пропонує читачеві загадкові картини й метафори, обломки, фрагменти, відкриті, незавершені символи, які завершуються в сприйнятті читача» [221, с. 64–77]. Стали явищем у літературі твори письменників-символістів, які скорегували та доповнили нові підходи до філософсько-поетичного осмислення дійсності. Н. Барковська зазначає: «...починаючи із символізму, мистецтво завдячує своїм змістом не стільки відтворенню об'єктивної дійсності, скільки переживанню своєї, естетичної реальності. Творчість постає не лише способом, але й предметом художнього освоєння, що призводить до зміни статусу автора (творця,

оповідувача чи героя оповіді) і до емансипації художньої форми від безпосередньо закарбованої картини життя. Саме символісти по-новому почали розроблення проблеми естетики й поетики, присвячуючи їй свої теоретичні трактати та історико-літературні дослідження. Новаторський, почасти експериментаторський характер мала і їх власна творча активність, яка ніби зсунула художнє слово з мертвої точки. <...> Новизна символістської поетики, що зламала звичні стереотипи, а також її підвищена “концептуальність”, стимулювали виникнення нових принципів і теорій у науці про літературу» [29, с. 3–12].

Незважаючи на новаторський літературно-мистецький та ідейно-філософський підходи до творчості символістів, ставлення і до персоналій, і до їхніх творів було неоднозначним. Особливо це стосувалося символістської прози, ще більшою мірою – драми. Так, наприклад, у тематичній структурі видавничого репертуару тогочасної Росії 40 % посідала поезія, 35 % – історичні та філософські роботи, 20 % – літературознавчі й критичні публікації, символістську прозу не видавали зовсім.

Символістська концепція драми В. Верна, Х.-Ю. Геріка, П. Девідсона, Д. Ріцці, Л. Сілард сприяли тому, що символістську драму стали трактувати як особливий тип мислення та авторської ідейно-образної свідомості. За словами С. Хороба, «сутнісною рисою естетики символізму є прагнення його носіїв створити новий, модерністський тип художнього мислення, який би різнився від традиційних моделей авторської свідомості. Якщо реалістська структура світобачення і світовідтворення виводиться з принципу “наслідування життя”, імпресіоністська – з “недовіри до дійсності”, неоромантична – із «заперечення дійсності», то символістська базується не так на «несприйнятті реальності», як загалом на іншому її трактуванні. <...> символістський тип художнього мислення утверджував інші, далеко неспівмірні цінності, що ґрунтувалися на опосередкованій експресії, – трансцендентний символ, транспозиційний образ, аж ніяк не обтяжені інтелектуальним наповненням. Їх задумували такими, щоб через характерні для них властивості навіювання, натяки (сугестії) викликати у

свідомості читача не лише відповідну думку, поняття, ідею, візії чи уявлення, а й певну психологічну налаштованість або настроєву гаму, аналогічну тій, у якій перебував письменник під час творчості» [475, с. 22]. Відтак символістська драма, яка тривалий час не досліджувалася не лише як теоретико- та історико-літературна проблема, посіла достойне місце в загальній теорії символістських художніх форм. Символізм проголосив симбіоз творчості й пізнання, коли під «пізнанням» розумілося мистецтво, насамперед драматичне.

Драма в більш сконденсованій формі, ніж роман, загострює і конфлікт, і розв'язку. Завдяки сконденсованості й сам символ набуває більш насиченого асоціативного змісту, тому на лексико-семантичному рівні драма наближається до поезії. На рубежі століть драма активно взаємодіє з лірикою та епосом, провокує численні дискусії щодо визначення драми за родово-жанровими ознаками.

Потрібно визначити диспозицію символістської драми щодо нової драми. Основними ознаками «нової драми» можна вважати такі риси:

- розмивання жанрових меж;
- трагедійність буденності та психологізм внутрішнього стану героїв;
- зближення театрального простору з реальною дійсністю;
- інтелектуально-аналітичне осмислення сюжету;
- розмитість сюжету, послаблення зовнішньої конфліктності;
- внутрішній конфлікт, суперечність, моральне падіння й пробудження;
- широке використання образів-символів, образів-алегорій.

Поняття «нова драма» вживається як синонімічне до поняття «модерністська драма» з її основними різновидами – символістська, експресіоністська, сюрреалістична, театр абсурду. У кожного з цих різновидів – суттєво інші жанрово-стильові ознаки. Модерністська драма як явище неоднорідне й багатовимірне спровокувало низку проблем (поєднання традиційного та нового; виокремлення хронологічно-домінантних елементів авторського мислення й поетичних структур; інваріантність та міра впливу зарубіжного наслідування на становлення національної драматургії, самоцінність окремого драматурга як письменника). Формуючи жанрово-стильові різновиди

драми й театрального мистецтва, модернізм накопичував метадраматизм, тобто посував у царину естетичного об'єкта особистість драматурга в його взаємодії з театром. Так драма активно пізнавала саму себе.

Українська та світова драматургія ХХ – початку ХХІ століття активно вивчається в сучасному українському літературознавстві: це праці О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, О. Вісич, А. Козлова, С. Кочерги, Н. Кузякіної, Т. Свербілової, М. Шаповал й ін. Зокрема, важливе місце в дослідженнях посідають проблема жанрових модифікацій драми ХХ століття, взаємодія з театральним мистецтвом, міфокомпонентів у структурі драмі, метадраматизму драматургії тощо. На жаль, не простежується зацікавлення символістською драмою, окрім праць М. Моклиці стосовно драматургії Лесі Українки.

В усі часи свого існування драма була тією чи тією мірою символічною і як рід літератури, і як жанр театрального мистецтва згідно зі своїм призначенням – передати конфлікт у дії. Однак сам конфлікт – універсальна форма людського існування – символізує бажання недосягнутого та несприйняття того, що існує. Саме символістська драма продемонструвала світові всі можливості символу як універсального способу роз'яснювати сутність людського буття, а письменники-символісти – майстерність авторського викладу та інтенції індивідуального сприйняття й світобачення. Завдяки символістській драмі загальна теорія драми набула чіткого трактування не лише як жанр сценічного мистецтва, але і як жанр мистецтва художнього слова. Завдяки багатозначності символу як засобу зображення конфліктності суб'єктно-об'єктних відносин та способу його динамічного розгортання, символістська драма посіла своє важливе місце в історії літератури, театру й культури загалом.

4.2. Маленькі драми Моріса Метерлінка: концепція символістської драми

4.2.1. Творчість Моріса Метерлінка в контексті символізму

У середині ХХ століття відзначається активне звернення літературознавців, філософів і лінгвістів до вивчення динамічного аспекту

мови, хоча цей перехід підготували філософські, лінгвофілософські й лінгвістичні роботи попередніх років і десятиліть, як-от концепції Е. Бенвеніста, К. Бюллера, Л. Вітгенштейна, М. Дамміта, Р. Карнапа, А. Мартіне, В. Матезіуса, Дж. Остіна, Б. Рассела, Дж. Серля та ін.

Однак ідеї мовного динамізму в працях лінгвістів і лінгвофілософів закладено значно раніше, вони сягають своїми витокami концепції В. фон Гумбольдта, який уважав, що мова й духовна сутність людини нерозривно пов'язані, що мова є витвором духу [142, с. 19–21]. Особливо важлива концепція О. Потебні про динамічну сутність і божественно-людське розуміння мови. За словами вченого, індивідуальні відчуття тісно пов'язані загальною природою людства, а те, що робить мову необхідною за найпростішого акту утворення думки, безперервно повторюється й у всьому духовному житті людини<...> [361, с. 39]. Відтоді мові відведено активну роль у мисленні та пізнанні.

Серед множини таких досліджень на особливу увагу заслуговує традиція вивчення мови в нерозривному зв'язку з культурою конкретної нації. У цьому аспекті цікава філософська концепція Е. Кассіра, яка включає розуміння культури як продукту символічної діяльності людини, зі свого боку опосередкованого символікою мови. Основна теза Е. Кассіра – «символ – ключ до природи людини». За Е. Кассіром, людина настільки занурена в лінгвістичні форми, художні уяви, міфічні символи або релігійні ритуали, що не може нічого бачити й знати без утручання символізму. Учений зазначав, що внутрішній світ людини тяжіє до символістського прояву [210, с. 73].

Кожний літературний (і не лише) твір – це сукупність знаків, де автор намагається розкрити себе та свій внутрішній світ. Перед ним – читач, який розгадає концепцію твору через таємничість знаків, символів, і ця розгадка завжди індивідуальна, повна або ж часткова, оскільки саме поняття «концепція» досить містке й потребує конкретизації.

У літературознавчому словнику-довіднику слово «концепція» (від латин. *conceptio* – «сприйняття») потрактовано як «розгорнуту систему поглядів,

викладену з наміром уникнути логічних суперечностей якоїсь складної проблеми, явища, ... вживається для позначення головного задуму, провідної ідеї наукової праці, художнього твору» [259, с. 374]. Отже, концепцію можна визначити, як спосіб розуміння якоїсь проблеми, що дає змогу викласти власні міркування й висновки.

За словами А. Науменка, якщо концепцію вважати кінцевою метою та головним засобом лінгвопоетичного аналізу, то для його суті важливе об'єктивне оцінювання всіх рівнів тексту: лінгвістичних особливостей, екстралінгвістичних явищ, авторського задуму [317, с. 63], а провідними типологічними формами лінгвопоетичного аналізу треба вважати такі, як дослідження окремого белетристичного тексту, творчості письменника загалом, окремого жанру, літературного напрямку, зіставлення оригіналу й перекладу [317, с. 98].

Саме тому на прикладі конкретного символістського твору, зокрема драми М. Метерлінка «L'Intruse» та її перекладів українською мовою Лесею Українкою «Неминуча» й російською мовою М. Мінським і Л. Вількіною «Непрошенная», запропоновано аналіз символічної концепції мови як динамічного явища, що відображає природну сутність людини, розкриває особливості конкретної нації, уможливорює інтуїтивне пізнання навколишнього світу, оскільки вважаємо, що дія символу на підсвідомому рівні потужніша за дію самої мови. Впливаючи на почуття, символ впливає на мислення і є найпотужнішим у мисленні засобом прояву й вираження емоцій ззовні для подальшого їх споглядання та пізнання.

Постать Моріса Полідора Марі Бернар Метерлінка (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) викликала й досі викликає певні суперечки як стосовно його належності чи то до бельгійської літератури, оскільки він народився 1862 року в бельгійському місті Генті у франкомовній сім'ї з фламандськими коренями, чи то до французької літератури, тому що з 1896 року митець жив у Франції та писав французькою мовою. Саме тоді докорінно змінилося й життя автора: він одружився з Жоржеттою Леблан,

придбав автомобіль, завів бджіл біля Булонського лісу, перекладав «Макбета» Шекспіра та «Фрагменти» Новаліса, змагався навкулачки з чемпіоном світу Жоржем Карпентьє й т. ін. «У мене немає біографії», – якимось висловився він. Очевидно, мав на увазі, що зовнішні факти життя митця є другорядними, а майбутні історики літератури цікавитимуться його духовною еволюцією, тими змінами у світогляді, а також у теорії драми, які становили незабутню сторінку світового театру.

Можна сказати, що саме 1890–1900-ті роки – найбільш плідні для Моріса Метерлінка: на них припадає написання найпопулярніших драм («L’Intruse», 1890), філософських збірок («Скарб сумирних», 1896; «Мудрість і доля», 1898) і природничих есе («Життя бджіл», 1901), найгучніші постановки п’єс («Пелеас і Мелісанда» у Театрі «Творчість» під керівництвом О. Люньє-По 1893 року; лірична драма К. Дебюссі 1902 року; музична драма П. Дюка «Аріана і Синя Борода» 1907 року; «Блакитний птах» у МХТ під керівництвом К. Станіславського 1908 року).

Уже з 1886 року він відвідує літературні гуртки, близько сходиться з провідними літераторами. Тоді атмосфера «кінця віку» цілком поглинула його. У першій книжці поезій Метерлінка «Теплиці» (1889) відчуються добре відомі хворобливі настрої песимізму, душевної втоми, розчарування. Натяки, туманна атмосфера, чарівна влада мовчання, символістська неясність – ось деякі риси світогляду Метерлінка. Збірка його поезій була надто типовою для свого часу й тому залишилася непоміченою. Однак як драматург він майже одразу став популярним. Уже перша п’єса Метерлінка «Принцеса Мален» засвідчила, що з’явився ще один видатний діяч театру. Митцеві здавалося, що він написав твір для читання, а не для постановки, але друзі вмовили його віддати п’єсу режисерам Вільного театру й час засвідчив, що вони не помилилися.

За словами Б. Рубчака, «найбільшу славу здобув Метерлінк своїми п’єсами. Це – казки про смерть, глибоко песимістичні й ліричні. Смерть є всюди: у наших мовчаннях, у наших словах, у блакитному небі, в усміху

дитини. В цих драмах французький (будь-що-будь середземний) містицизм зливається з Північчю, з багато куди важчим і гнітючішим песимізмом Німеччини та скандинавських країн» [394, с. 53]. Його театр називають «статичним», «театром мовчання», «театром смерті», «театром жахів». Під «статикою» розумілося прагнення Метерлінка показати найважливіші миті контакту людини з таємничою сферою духу, а не якісь подвиги чи катастрофи. За такого підходу він відмовляється від зображення подій на сцені, від зовнішньої інтриги, а зосереджується натомість на інтризі внутрішній – внутрішньому житті людини, яке не вимовляється словами. Тому головне в театрі не дія, а стан душі. За основним діалогом, що на поверхні, відбувається прихований діалог – про головне, замовчуване. Театр Метерлінка покликаний розкривати «мовчання», те, для вираження чого не вистачає слів. Вистава натякає, указує на Абсолют, а не промовляє його вголос. І нарешті, квінтесенцією Таємниці й трагедії є смерть, її різке та несподіване втручання в повсякденний побут указує, де саме є той пролом, крізь який можна дістатися до Сутності буття. Отже, «статичний театр», «театр мовчання» й «театр смерті» – це, по суті, синоніми того самого поняття – символістського спілкування з прихованою Істиною. Саме такі прийоми сприяли утвердженню нового розуміння театру.

Критик К. Моклер зауважував, що, будучи драматургом у повному розумінні цього слова, Метерлінк виявляє виняткову обізнаність в ідеалістичній філософії та в ній знаходить першообраз і таємничий смисл своїх творінь. Він здійснив ідеальне прагнення театру – став на одному рівні з найбільш піднесеними метафізичними концепціями й утілював їх у вигаданих істотах, щоб одночасно запропонувати їх і художникам та мислителям для споглядання, і юрбі. Захопливе драматичне дійство цілком доступне широкому загалу, у ньому глядачі бачать себе. Отже, він утішає народ, який захоплюється виставою, стражданнями й нещастями, зображеними в ній, а також збуджує серйозні думки.

Наприкінці 1890-х років і на початку XX століття Метерлінк ще більше заглиблюється у вивчення метафізики та філософії. Він закликає зайнятися самоспогляданням, а також поставитися до життя як до обіцянки повної правди, яку не можна остаточно опанувати. В інших трактатах митець наголошує на цінності індивідуального пізнання («Потаємний храм», 1902), іноді – цінність посередника, ще більше приниженого, ніж сама людина («Життя мурашок», 1930). Драматург приходить до іншого розуміння призначення людини й знання, котре багато в чому по-новому розвиває ідеї символізму. Він намагається показати ідеал мудрості, яка може бути зброєю оновленої людини, сміливої, діяльної, розумної.

Цей світогляд став філософською основою найвідомішої драми Моріса Метерлінка – феєрії «Блакитний птах» (1908), котру часто порівнюють із «Лісовою піснею» Лесі Українки.

Творчій діяльності М. Метерлінк віддав 40 років. Писав вірші, прозу, п'єси, деякі з них на сьогодні не видано; його перу належать 16 томів есе, однак письменник пережив свою славу, залишившись автором п'єс «Сліпі» (1890), «Чудо Святого Антонія» (1903), «Блакитний птах» (1908). Особливий успіх мали твори в постановці Московського художнього театру.

Будуть всесвітнє визнання й Нобелівська премія 1912 року, звання графа та академіка в Бельгії й Франції, заокеанські мандрівки, чарівна садиба «Орламонде» біля Ніцци, громадсько-політична робота. Однак нові драми майже не ставитимуть, в есе посиляться суперечності між ранніми концепціями та пізніми поглядами. Водночас настане пора запізнитої рецепції попередніх його творів.

Однак заслуга Метерлінка полягає в тому, що саме він стояв біля витоків символізму, літературного напрямку кінця XIX – початку XX століть, який народжується у Франції й поширюється в інших європейських країнах (Англії, Німеччині, Австрії, Бельгії, Норвегії, Росії). Французькі символісти оголосили існування кількох світів – реального (об'єктивного), духовного (суб'єктивного) та ідеального (світу вічних ідей). Основна риса символізму – те, що конкретний

атрибут реальності перетворюється на багатозначний символ. Художня творчість має відобразити за зовнішнім зображенням і його приховану внутрішню суть. Літературний твір може передати спілкування людей не стільки через слова, скільки через діалог їхніх душ.

У Росії творчість Метерлінка, як і символістів загалом, не була однозначною. Метерлінк стає відомим російській публіці завдяки В. Я. Брюсову, В. Іванову, О. Белому, О. Блоку, а особливо М. Мінському, який сформулював основні тенденції сприйняття символізму як літературного напрямку загалом, символістської естетики Метерлінка зокрема. Із кінця XIX–початку XX століття почали виходити друком російською мовою зібрання творів Метерлінка й окремі видання, які окреслили нову епоху бельгійського символіста в Росії. У 90-х роках XIX століття опубліковано переклад В. Брюсова збірки Метерлінка «*Serres chaudes*» («Теплицы»), цикл статей Н. Михайловського «Литература и жизнь», у котрих обговорювались особливості манери «нової поезії» й «нового мистецтва». Хоча перші переклади Метерлінка були здебільшого інтерпретаційними, проте вони зробили значний внесок в історію перекладу, формування перекладознавчих методів, у порівняльну стилістику. 1907 року З. Венгерова написала вступну статтю до перекладу «Теплиц», у якій указала на глибину смислу та оригінальність форм Метерлінка.

Особливий інтерес до творчості Метерлінка як драматурга виявив А. П. Чехов. У творах М. Метерлінка та А. П. Чехова багато спільного, особливо у відображенні складних проблем простими формами.

Досліджуючи загальну теорію західноєвропейської драми, А. Бєлий висловлював думку про те, що драми Метерлінка лише вказують на силу, яка скоує творчу енергію людини, а не звільняють її від влади неминучого.

Такої самої думки дотримувався й О. Блок, котрий у 1907–1908-ті роки в циклі статей про театр докоряє Метерлінку за те, що той зробив людей маріонетками, позбавив їх свободи вибору. Напевно, саме тому пізніше О. Блок

оцінив драматургію Метерлінка, сказавши, що кожен письменник має право вибору керуватися лише власними критеріями краси, добра та зла.

Російською мовою драму « L'Intruse » переклали Мінський (Віленкін) Микола Максимович у співавторстві з дружиною, поетесою Л. Вількіною й стали редакторами «Полного собрания сочинений Метерлинка», опублікованого в Петрограді 1915 року. М. Мінський – відомий російський поет, публіцист, теоретик, перекладач. Володіючи багатьма мовами, він перекладав і поезію, і прозу, зокрема Шеллі, Шекспіра, Мольєра, Байрона та ін. Разом із дружиною М. Мінський тривалий час проживав у Парижі, тому він був добре знайомий із тенденціями тогочасної французької літератури, а також особисто знав і Метерлінка. Глибоко дослідив також біографію письменника і його твори. Мінський зробив великий внесок у популяризацію творчості Метерлінка в Росії. У передмові до повного видання його творів М. Мінський характеризує Метерлінка не тільки «<...> як відомого автора трагедій, але і як філософа, мораліста, учителя життя. Він також зазначив, що Метерлінк відтворив трагізм не лише виключних нещасть та героїчних колізій почуттів, а й сірого буденного життя і розширив область трагізму до безкінечності» [295].

Мінський так само, як і Леся Українка, відштовхується від поширеного стереотипу сприйняття драматурга. Він казав, що якби довелося давати великим письменникам, як це робиться для великих полководців або правителів, прізвиська, які характеризують їхню долю та діяльність, то Метерлінк отримав би прізвисько Щасливий. Одні його драми, наприклад «Неминуча», «Сліпці», проникнуті ідеєю меланхолійної безнадійності, інші – «Сестра Беатриса», «Блакитний птах» – є гімном життєрадісності та пронизані не тільки вірою в можливість на землі царства любові й щастя, але й упевненості в тому, що царство вже наступило. Те, що настрої змінюються, свідчить про різноманіття, а не протиріччя [295]. М. Мінський не заперечує песимізм, але бачить і протилежне, що й надає, у підсумку, цілісності та високого рівня художності творам митця.

Указуючи на поетичну майстерність драматурга, М. Мінський відзначав, що М. Метерлінк виконав важливе технічне завдання, тобто яким чином філософську думку або узагальнення зробити не лише загальнодоступним, але й очевидним зі сцени в умовах необхідних сценічних дій. Він вирішив це завдання, перетворивши ідеї в порівняння, порівняння – в образи, які драматизував у вигляді простих казок та феєрій. У результаті його театральні п'єси постають в один і той самий час простакуватими та глибокодумними, які вражають простотою мови та фабули в поєднанні з філософською глибиною думки. Символи перетворюють драму в складну, заплутану алегорію. Однак майстерність художника полягає саме в тому, щоб ці алегорії перетворити в живий символ, наповнюючи його силою щирого наївного почуття [295].

Як зазначає Н. Марусяк, Метерлінк був одним із тих письменників, які ще при житті зазнали слави в Росії, тому що у творчій особистості Метерлінка дивним способом зішлись два вектори, направлені назустріч один одному. З одного боку, це пафос нової літератури, котра зароджувалася в Росії кінця XIX століття, із другого – спрямованість самого Метерлінка від національного до інтернаціонального. Творчість письменника в певний момент стала близькою російській культурі ще й тому, що цей смутний настрій, який заповнив розум мислячих людей Росії, не був виражений у готових формах. Саме тому митці слова «срібного віку», які творили нову російську літературу, так охоче зверталися до творчості Метерлінка [285].

Цю вичерпну характеристику особливостей стилю Метерлінка можна застосувати не лише до нього, а й до більшості творів символістського стилю. Щоправда, є один момент, який вимагає більшого коментаря: символи перетворюються на алегорії, а тоді знову перетворюються на живі символи. Далі в роботі буде простежено цей надто складний процес перетворення філософії на образи, простих сюжетів – на глибокі, сповнені філософського сенсу сценічні дії.

Отже, можемо стверджувати, що драми Метерлінка в Росії не визнано взірцем «нової символістської драми», оскільки вона мала би вивільняти

життєтворчу енергію, а не навпаки. Однак драматургія Метерлінка слугувала початком формування російської символістської драми, матеріалом для формування перекладознавства й компаративістики.

Творчість письменника вплинула не лише на формування загальної теорії російської драми, а й на театральну творчість стосовно використання нових засобів сценічної виразності. За рекомендаціями А. П. Чехова, п'єси Метерлінка поставив у Художньому театрі К. С. Станіславський, пізніше – В. Е. Мейєрхольд. У постановці «Синяя Птица» (1908) Метерлінк брав заочну участь. Театральна критика була неоднозначною, а відтак інтерес до Метерлінка поступово стих аж до початку 1990-х років, коли стали перевидавати не лише п'єси Метерлінка, а й філософські збірки, оскільки з часу перших перекладів, здійснених понад сто років, нових не надходило.

4.2.2. Рецепція творчості Моріса Метерлінка в Україні

Міріам Пшемицький не випадково читав лекції про бельгійську школу символістів, а в самій Бельгії ідеї цієї течії мали для свого розвитку сприятливе підґрунтя. 1886 року створено літературну групу «Молода Бельгія», яка передала іншим «молодим» гурткам свою естафету, що через 20 років дійшла й до Львова та втілилася в «Молодій музи». І. Франко в статті «Доповіді Міріама» розглянув основні положення цих лекцій. Він орієнтував письменників на твори, які б за змістом і формою могли «хоч трохи наблизитися до нових течій та напрямів сучасних європейських літератур» та в яких «було б хоч трошки філософії, наголосивши, що символ не алегорія, що є заміною поняття, його образним еквівалентом і має не однозначний характер, а розрахований на багатозначність сприйняття, розширює часову та просторову перспективу й веде до чогось таємничого й неземного». Окрім того, саме Іван Франко 1900 року в «Літературно-науковому віснику» друкує переклад Лесі Українки драми М. Метерлінка «Неминуча». Він був редактором і видавцем, дослідником творчості Лесі Українки.

Ідеї символізму приходили в Україну різними шляхами, поєднуючись із деякими рисами попередньої реалістичної школи й набуваючи в українському національному середовищі нових ознак. При цьому кожен письменник репрезентує свою лінію розвитку, пошуки власної концепції, що охоплюють сферу ідей і форм. Єдине, що об'єднувало представників усіх цих груп, течій чи просто індивідуальностей, було неприйняття побутового реалізму, описовості старої школи письма.

В українській літературі символізм найбільш притаманний представникам угруповань «Молода муза», «Митуса», «Українська хата». Микола Вороний, Дмитро Загул, Петро Карманський, Олександр Олесь, Василь Пачовський, Олекса Слісаренко, Павло Тичина, Спиридон Черкасенко, Грицько Чупринка, Микола Філянський надали символістським формам актуального національного змісту. Обстоюючи право митця на свободу, українські символісти не відмовлялися від громадських обов'язків літератури. У їхній творчості органічно поєднуються принципи Краси й Правди, відчувається туга за казковим і прекрасним світом, у якому особа та нація злилися би в одне ціле, подолавши відчуженість. Спираючися на «філософію серця», вітчизняні письменники збагатили скарбницю світового символізму новими формами вираження душевних почуттів (особливою милозвучністю, використанням жанрів українського фольклору – пісні, думи, казки тощо, поєднанням абстрактних символів із реальними враженнями).

Про творчість М. Метерлінка відгукувалися І. Франко, О. Кобилянська, І. Нечуй-Левицький, В. Стефаник, М. Коцюбинський, М. Вороний, О. Білецький, М. Рильський, ін. Метерлінка перекладатимуть Є. Тимченко («Сліпці», 1909; «Непроханий гість», «Синя пташка», 1918), М. Загірня («Монна Ванна», 1907), Н. Кобринська («Синьобородий і Аріяна», 1913), М. Антонюк («Непроханий гість», 1918), П. Долина та В. Миляєв («Чудо святого Антонія», 1919), М. Рильський і Н. Андріанова («Блакитний птах», 1965), але окремим виданням твір не був опублікований. 1997 року у видавництві «Котигорошко» опубліковано калькований переклад «Синього птаха» з російської (за версією

М. Любімова). До драматургії Метерлінка звертались у літературознавчих розвідках І. Франко, Леся Українка, О. Білецький, М. Фріче, М. Рильський, К. Шахова, Я. Кравець та ін. [435]. 2011 року видано переклад Дмитра Чистяка феєрії Моріса Метерлінка «Блакитний птах».

Однак, незважаючи на такий широкий інтерес до творчості Моріса Метерлінка, Леся Українка була однією з перших, хто представив його Україні. І саме вона єдина переклала відому драму «*L’Intruse*» ще 1900 року. Ось як аргументує Леся Українка свій переклад: «... Згодом пришлю свій переклад одноактової драми Метерлінка “*L’Intruse*”. Хотілось би мені дуже, щоб наша русько-українська публіка познайомилась би з сим новітнім драматургом в його найкращих творах, а до того ж в українськiм перекладі. Нехай ваша хвальна редакція поборе відому мені нехiть до “модерністів” і прочитає мій переклад, я певна, що ся оригінальна і тонко написана річ не може не звернути на себе уваги навіть “пристороннього читача”. Я не абсолютна (далеко ні!) поклонниця Метерлінка і взагалі “модерни”, але в трьох драмах сього автора я справді бачу нові елементи штуки, скомбіновані з великим талантом. Одну з таких драм оце, власне, маю подати» [447, с. 180–181]. Пізніше Леся Українка називає Метерлінка «творцем новочасної драми».

У першому десятиріччі ХХ століття Леся Українка перекладала переважно прозу. Есе Моріса Метерлінка «Оливне гілля» Леся Українка переклала 1906 року одночасно й у певному зв’язку з працею над власною статтею «Утопія в белетристиці». Зокрема, у цій статті характеризується також есе Метерлінка. Переклад опубліковано посмертно.

Ось як Леся Українка характеризувала Метерлінка: «Поет незбагнутих загадок, містичного жаху смерті, безвихідної самотини людської душі і вічних трагедій нашого життя – заговорив тоном оптиміста. Чи це ж не “знамення часу”? Нехай він, всупереч іншим утопістам, замало значення надає суто громадському чинникові, нехай надії його на опанування законами природи замало певні, а з громадського погляду й зайві, але ми, читаючи цю філософську поему в прозі, мимохіть заражаємось її ясним, енергічним, жвавим

настроєм – і готові на слово вірити, що людям нема чого впадати в розпач» [448, с. 191]. Характеристика, якою розпочинає Леся Українка характеризувати Метерлінка, є відсиланням до стереотипного сприйняття, яке на час написання статті (1906) вже набуло великого поширення в різних країнах. З інтонації відчувається, що Леся Українка не сприймає перелік «поет не збагнутих загадок, містичного жаху смерті, безвихідної самотини...» як високу оцінку. Вона неодноразово змагалась із сучасними українськими критиками й письменниками за визнання творчості європейських модерністів, у тому числі пропагувала творчість Метерлінка. Але вона не стала адептом декадентства, котрим був просякнутий французький чи російський символізм. Тому Леся Українка вітає ноти оптимізму у творчості Метерлінка, визначає їх появу як позитивну еволюцію творчості. І все ж вона взялася до перекладу однієї з тих п'єс, яким Метерлінк завдячував славою декадента й песиміста, співця смерті. Незважаючи на упередженість щодо декадентського світогляду, Леся Українка поставила Метерлінка в перший ряд європейської драматургії нового типу. Цікаво, що великий фрагмент, присвячений творчості Метерлінка, Леся Українка ввела в статтю «Утопія в белетристиці». У науковому трактаті розкрито жанр утопії від найдавніших (міфологічних) часів до сучасності, хоча Метерлінк не є автором творів утопічного жанру. Власне утопію як жанр письменниця оцінила досить суворо, за деякими винятками. Це перелік творів, які вона визначила як малохудожні. Причина введення в цей перелік Метерлінка така: «Метерлінк поклав в основу своєї утопії зовсім одмінний від інших художній спосіб. Здебільшого утопісти не песимістичного напрямку вдавалися до способу контрасту, відтіняючи ясну прийдешність похмурими барвами з теперішнього життя. У Метерлінка темне тло зостається десь у глибині як спогад про хаотичне минуле землі й людськості, а центр картини, її найясніша цята – це теперішній час, і від цієї цяти йдуть промені в прийдешнє, в безкрай. Подекуди пробивається щось з давніших настроїв Метерлінкових, коли він порівнює своїх сучасників із сліпцями, що навколо себе почувають світло, а в собі темряву носять. Щось є проймаюче і героїчне в цьому образі, і

віритись нам, що таким він здаватиметься й дальшим поколінням і через це вони немов рідняться з нами, так як ми, по волі Метерлінка, ріднимось духом з людьми давніх віків, неважаючи на відмінність нашої історичної обстанови» [448, с. 192]. Зрозуміло, що Леся Українка влучно й тонко характеризує особливості творчої манери Метерлінка, вона говорить про зображення, яке можна використати як ілюстрацію до символістського мовлення. Це висока оцінка художнього рівня творів Метерлінка та водночас ствердження того, що символізм може бути не лише песимістичним, а й оптимістичним. Рухаючись також до створення символістської драми й відкинувши ібсенівсько-чехівський варіант цієї форми (драма «Блакитна троянда» і сучасникам, і авторці здалася невдалим експериментом), Леся Українка в момент написання статті «Утопія в белетристиці» уже приходить до завершення драм «Кассандра» й «У пущі», котрі матимуть типові символістські риси та водночас відрізнятимуться від інших символістських драм, як вважає М. Моклиця. Очевидно, що Метерлінк посідає в цих пошуках надто важливе місце.

Традиційне для реалістичної й народницької літератури питання соціальної активності важливе також і для письменниці, але вона суттєво переоцінює цінності й знову робить це, посилаючись на Метерлінка: «Метерлінковий оптимізм не вирахований на те, щоб, ідеалізуючи теперішній час, одвертати людей від всякого новаторства. Ні, Метерлінк виразно каже, що він ні в якому разі не боїться за культуру та цивілізацію. Він не вірує ні в “жовту”, ні в яку іншу небезпеку, не страшні йому ні хатні, ні околишні вороги. “Хоч би навіть, – каже він, – прийшли варвари з наших сіл та городів, – зо дна нашого власного життя, то вже ж і вони б шукали зачеплені тією самою цивілізацією, яку вони нібито мали б знищити, адже вони могли б одібрати від нас добра цивілізації не інакше, як тільки вживаючи найголовніші її придбання. Отже, в найгіршому випадку могла б трапитись дочасна задержка, зате по ній настав би новий переділ духовних багатств”. Зауважмо, що це говорить той, хто ніколи не виставляв себе речником ідеї пролетаріату, кому часто закидали духовну кривність із “гнилою буржуазією”. Недарма Метерлінк запевняє, що

“безмежність кругозору виховує в нас безпосередню величність духу, і тоді нам не треба ніякого встановленого кодексу моралі, щоб розуміти наші обов’язки, сполучені з нашим місцем в природі. Він доказав це власним прикладом”» [448, с. 193]. Із допомогою Метерлінка Леся Українка намагається вийти поза межі соціологізму, такого популярного в усій європейській літературі порубіжжя, за межі поверхової злободенності. Як і Метерлінк, вона шукає способи універсалізації життєвого матеріалу, котрий постачає сучасність, так само схиляється до мови символів як до найбільш універсальної мови людства.

«Хоча, як уже сказано, утопія Метерлінка виходить поза стислі межі нашої теми, але ми спинились на ній так довго тому, що нам видиться в ній нове перехрестя, новий відправний пункт для белетристичної утопії наших часів, її провідна думка – безмежність кругозору, тверда свідомість невинності і поступовості людського розвитку і однаковості в цьому відношенні всіх найрозмаїтіших історичних епох – цей *Leitmotiv*, нав’язаний новітньою наукою, повинен витіснити з свідомості дійсно сучасного белетриста пристарілу ідею про рай і пекло, що неначебто ділять життя людськості на дві одрубні половини. Тільки несталістю і невиробленістю їх психічних звичок можна пояснити дивну живучість цього примітивного поняття, утвореного наївним дуалізмом первісних релігій. Але вже тепер ознаки того, що ця нерухомість звичок починає трохи подаватись перед натиском нових ідей» [448, с. 193]. Сподівання Лесі Українки на виникнення менш декадентського, більш життєствердного розвитку літератури зрештою виправдалися: попереду футуризм, найбільш оптимістичне мистецтво епохи, але Леся Українка його вже не дочекається. Утім, не відомо, чи схвалила б вона оптимізм такого зразка. Але ці сподівання важливі для неї самої, для її власної творчості. Лесею Українку, як і Метерлінка, незважаючи на окремі твори в кожного з них, не можна віднести до літературних оптимістів. Але безумовний песимізм також їм не властивий. Філософізація світогляду неминуче приводить до примирення цих полюсів, що й відбувалося в течіях символізму, які виникали в різних країнах Європи: декадентство їм притаманне лише на початку.

Григорій Кочур був переконаний, що потрібно перевидати недоступні (або майже недоступні) для широкого читача тексти майстрів українського художнього перекладу. Так, у статті «Здобутки і перспективи» він уболіває, що переклади часто не включають у збірки поетів. Із року в рік унаслідок якоїсь інертності до зібрання творів Лесі Українки не потрапляє її переклад драми Моріса Метерлінка «Неминуча» [237, с. 92–97].

Як можна пересвідчитися, незважаючи на великий інтерес до творчості Метерлінка, його перша драма, яка принесла митцю світове визнання, у нашій країні несправедливо забута й саме тому вона стала об'єктом нашого дослідження. Окрім того, указані переклади, як ми вже зазначали, зроблені понад сто років тому, на що ми зважатимемо під час їх аналізу.

Знаковість п'єс Метерлінка полягає, передусім, у перегляді природи трагічного, як і проблеми буття людини, а також у використанні новаторського формального інструментарію.

4.3. Моделювання міфосвіту в символістській драмі: драма Моріса Метерлінка (Лесі Українки й М. Мінського) «Неминуча»

4.3.1. «Страх», «смерть», «хвороба» як основні екзистенційні символи-концепти драми

Ефективність міфокритичного методу в дослідженні символізму аргументовано в роботах С. Аверинцева, В. Топорова, Д. Магомедової, І. Приходько. Процес міфологізації не обмежується лише романом, він проникає в інші літературні жанри. Так, на думку М. Стеблін-Каменського, художня література у своєму прагненні узагальнити історичні факти як специфічний засіб обрала міфологізацію [424, с. 108]. Популярність міфології в XIX–XX століттях викликав саме символізм, оскільки «вічні теми» міфу виступають очевидним ядром символістського твору. Окрім того, символізм став тим напрямом, який розкрив специфіку використання міфології в особистісній літературі. Як зазначає Д. Максимов, міф нового часу, інакше кажучи – художній, поетичний міф, пропускається через індивідуальну

свідомість із його рефлексією й авторським вільним ставленням до зображеного [276, с. 203].

Стосовно символістської драми міфокритичний метод використовували для дослідження та плану змісту, а також для плану форми. У плані змісту на особливу увагу заслуговували проблеми авторської варіативності загальновідомих міфів, глибокого психологізму внутрішніх станів героїв, трагедійності буденного життя, необхідності переоцінки наявних норм моралі, щодо форми – компромісу традиційної й нової драми, використання символів – натяків, підтексту, пауз у діалогах, реплік, ремарок. Символістська драма провокує читача до роздумів, власної інтерпретації, бажання розкодувати підтекст. Однак, налаштовуючи читача на усвідомлене прочитання тексту, драма сама постає об'єктом дослідження з позицій усвідомленої/неусвідомленої творчості. За словами З. Сазонової, «проблема побутування міфу в усвідомленій (особистісній) творчості розв'язується іноді за всіма законами творчості неусвідомленої, що дає можливість говорити про новий пласт міфології, який твориться авторами класичної і сучасної літератури» [401, с. 12–14].

Мета міфокритичного аналізу художнього тексту загалом – визначити особливості авторського світосприйняття, засобом якого є міф як універсальна категорія людського світобачення, картини світу. Міфокритичний аналіз драматичного твору значно відрізнятиметься від міфокритичного аналізу епічного твору, який ми пропонували раніше, оскільки наратив роману та драми, як і способи його трансляції, відмінні (у наративі історія транслюється розповіддю, у драмі – дією). Саме тому пропонований нами аналіз буде зумовлений такими завданнями:

- ґрунтуючись на загальній теорії драми, маємо простежити взаємозв'язок основних компонентів драми як процесу: дія–драма–презентація засобами «голос–спосіб–час»;

- розкрити специфіку побудови символістської драми як особливого драматичного твору;

- за допомогою авторського міфосвіту схарактеризувати символістську драму як особливий спосіб мислення;
- проаналізувати авторський міфосвіт Метерлінка як фундатора нової символістської драми й ступінь його впливу і на подальше становлення символістської драми у Франції, і в зіставному аспекті в Україні та Росії;
- на основі зазначеного запропонувати авторський міфокритичний аналіз символістської драми.

Для досягнення вказаної мети та виконання завдань, міфокритичний аналіз відбуватиметься за етапами:

- 1) художній напрям – автор – твір – читач – інтерпретатор – твір цільової мови – читач твору цільової мови;
- 2) моделювання авторського міфосвіту особливим художнім способом, виокремлюючи мономіф, латентний, патентний міфи, архетипну парадигму.

Завдяки Морісу Метерлінку, фундаторові, теоретикові та практику символістської драми, який відійшов від принципів старої драми, нова драма активно осмислювалася на початку XX століття, унаслідок чого дістала декілька термінологічних позначень, як-от: «театр статичний», «театр мовчання», «театр-бесіда душі», «театр-надія». Окрім жанрового новаторства, активно обговорювалися також актуальні світоглядні, морально-психологічні проблеми. Якщо наприкінці століття в драмі панувала так звана ібсенівська тема (фатальний генетичний спадок), то на порубіжжі актуалізовано проблему страху людини перед смертю, яка асоціювалася з Метерлінком. Ніхто так, як він, не міг створити в театрі атмосфери, коли страх поступово оволодіває персонажами й глядачами, знесилює волю, паралізує думку.

Кінець XIX – початок XX століття були переломними у свідомості суспільства загалом. Численні соціальні катаклізми значною мірою загострювали почуття незахищеності людини, непотрібності й непевності. На думку багатьох учених, індикатором такої поведінки є страх як емоційний, психічний, вроджений діяльнісний мотиватор. Отже, поняття «страх» набуло нової міждисциплінарної інтерпретації, що й викликало неоднозначність у

трактуванні цього поняття. Як відомо, перші спроби трактування страху як глибинної основи розуміння світу належать відомим філософам, таким як Арістотель, Платон, М. Монтень, Г. Гоббс, Р. Декарт, Б. Спіноза, І. Кант, пізніше – Г. Е. Гуссерль, Ф. Ніцше, Р. Отто, Ч. Тайлор, М. Гайдеггер. Так, концепт страху укомплектовувався в різні епохи, набуваючи при цьому термінологічних, культурологічних і національних особливостей.

На початку XX століття різноманітні страхи (біологічні, соціальні, екзистенціальні) досліджували не лише філософи, а й психологи, письменники. Заміщення біологічних страхів на соціальні проходить поступово, але безповоротно. Біологічні страхи пов'язані із загрозою життю людини, із бажанням індивіда відмежувати себе від людської маси; соціальні – це страх перед зміною свого життєвого статусу, передбачає самозречення й самовіддачу, пов'язаний із боязню втрати свого власного «Я»; екзистенційні страхи, породжені свідомістю людини, укорінені в прагненні до незмінності та порядку; це страх перед усім новим, перед вічною мінливістю життя, яке ніколи не зупиняється й постійно змінюється. Водночас екзистенційний страх штовхає до напруженого пошуку сенсу життя [500, с. 9–91].

Страх як екзистенційну проблему також трактують:

– у філософському аспекті: це страх, що виникає внаслідок прагнення людини пізнати свою сутність (М. О. Бердяєв, С. К'єркегор, Ж.-П. Сартр, М. Гайдеггер, К. Ясперс). Засновником вивчення екзистенційного смислу страху вважають датського філософа XIX століття Серена К'єркегора (1813–1855), він же засновник екзистенційної діалектики й наряду екзистенціалізму як такого, вважав страх основною суперечністю між духовною сутністю людини та її власним осмисленням того, ким людина є насправді. За С. К'єркегором, страх – це найегоїстичніше почуття, першородний (спадковий) гріх, його завчасна умова й засіб пояснення, це невинність і невідання, це запаморочення свободи, скована свобода; це величина, яка кількісно збільшується в людському роді [244, с. 150];

– у психологічному аспекті: страх – це фундаментальна вроджена емоція (психоаналіз З. Фрейда, К. Хорні, Е. Фромма); страх як комплексний системний стан, що проявляє себе на психологічному, психофізіологічному, соціально-психологічному рівнях (Дж. Боутлі, Дж. Грей, В. Джеймс, П. Жане, Ф. Зімбардо, К. Ізард, Ф. Ріман, К. Хортні, Дж. Ватсон; у російській психології: М. Буянов, Л. Виготський, А. Захаров, О. Кузнєцова, Н. Левітов, А. Прихожан, А. Чернавский, Л. Ярошевский та ін.);

– у соціокультурологічному аспекті: страх унаслідок усвідомлення смертності, концепція смерті формує світобачення людини, яке відображається в її картині світу (М. Еліаде, Дж. Кемпбелл, Ю. Крістева, Д. Майерс, Х. Ортега-і-Гассет, Т. Шибутані, в Україні – Т. Аболіна, О. Александрова, А. Гуревич, В. Ларіонова, О. Шинкаренко). Так, В. Іванова вважає, що страх визначає стратегію поведінки індивідів, груп, суспільств, являє собою невід’ємний компонент ментальності кожної нації, тобто є постійним компонентом соціального життя [200, с. 3]. Проблеми смерті як символічного соціокультурного феномену стосується роботи С. Аверинцева, Ж. Бодріяра, Ю. Давидова, В. Малахова, К. Леві-Стросса, Ю. Крістевої та ін.;

– у лінгвокультурологічному аспекті: страх потрактовано як ключовий стан у кризові періоди соціального життя. Усі культурологічні роботи ХІХ–ХХ століть, які стосуються проблеми кризи культури, так чи інакше торкаються питання емоційного настрою в ситуації кризи ціннісних основ [467, с. 6]. С. Зайкіна зазначає, що «лінгвісти, які займаються проблемами текстолінгвістики, акцентують увагу на тому, що будь-який художній твір облігаторно відтворює емоційне життя людей, що метою їхньої мовленнєвої діяльності здебільшого є емоційний контакт або афектація почуттів. <...> Будучи складовою частиною культури народу, емоція, незважаючи на свою універсальність, володіє певними специфічними для кожного народу рисами, що пояснюється наявною в народу картиною світу, суб’єктивного образу навколишньої дійсності, що визначається різними для кожного етносу знаковими формами» [178, с. 4]. Сучасні розвідки А. Вежбицької, у яких пояснюється вираження емоції страху

засобами метамови, маркери страху в різних культурах, які досліджували В. Морозов [307, с. 3–58] та Н. Кирилова [217], значно поглибили лінгвістичне трактування емоції страху в зіставному аспекті. Так, А. Вежбицька запропонувала «когнітивний сценарій», за котрим страх не належить до базової емоції, оскільки люди інтерпретують власні емоції залежно від тієї «сітки координат», яку їм дає рідна мова. А. Вежбицька зазначає, що емоції не можуть бути ідентифіковані без допомоги слів, а слова належать до якоїсь однієї конкретної культури й приносять із собою культуроспецифічний погляд. «<...> Якщо хтось стверджує, що існують уроджені та універсальні когнітивні сценарії, які відіграють особливу роль в емоційному житті всіх людей, то такі сценарії потрібно ідентифікувати засобами лексичних універсалій, а не засобами культуроспецифічних слів» [102, с. 10–41]. Лінгвістичну значущість дослідження емоційних текстових домінант і концептів, взаємозв'язок емоційних смислів і когнітивних механізмів відображено в низці робіт С. Воркачова, Ю. Гончарової, Є. Дімітрова, Я. Копосова, В. Піщальникової, О. Хоменко, В. Шаховського, О. Яшиної й ін.

Отже, страх потрактовано як:

- одну з фундаментальних емоцій і мотивацій (К. Ізард, Н. Левітов, А. Леонтьєв, С. Рубінштейн, О. Черникова). На думку К. Ізарда, не існує більш сильної мотивації для пошуку безпечного середовища існування, ніж страх [201, с. 314];
- особистісну якість, в основу якої покладено оборонний рефлекс (Ф. Березін, М. Буянов, В. Гарбузов, А. Захаров, К. Платонов);
- культурологічний феномен, пов'язаний із національним менталітетом, котрий спроможний накопичувати культурний досвід і культурну інформацію (А. Вежбицька, В. Іванова, І. Стернін, Є. Яковенко);
- лінгвопсихологічний складник мовної картини світу (Н. Арутюнова, Л. Єрофєєва, О. Опаріна).

Страх посідає особливе місце в мистецтві, зокрема в літературі, міфологічний характер якого часто поставав джерелом для епічних творів. Саме

М. Метерлінк переніс страх із романного твору в драматичний, зобразивши «страх» дією персонажів (*l'action*) і голосом (хто говорить – *la voix*). Отже, у драмі « L’Intruse » аналізуватимемо авторський спосіб трансляції поняття «страх» як дію та як стан – «боятися», який у драмі функціонує як основний міф, увібравши всі зазначені нами аспекти (табл. 4.1).

Таблиця 4.1

**Авторські способи градаційної трансляції
символу-концепту «страх»**

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
(1) <i>LE PÈRE. Mais puisque les médecins affirment que nous pouvons être tranquilles...</i>	Батько. Але ж лікарі за- певняють, що ми можемо бути спокійними...	Отец. Но раз доктора уверяют, что можно не опасаться...
(2) <i>L’AÏEUL. Je ne sais pas ce que j’ai ; je ne suis pas tranquille.</i>	Дід. Я не знаю, що се зо мною, – я не спокійний.	Дед. Не знаю, что со мной, – я неспокоен.
(3) <i>LA FILLE. Oui, les arbres tremblent un peu.</i>	Старша дочка. Еге ж, і дерева трошки затремтіли.	Дочь. Да, чуть колышутся деревья.
(4) <i>LA FILLE. Oui ; je vois que les cygnes ont peur.</i>	Старша дочка. Так, я бачу, як лебеді сполохались.	Дочь. Да, я вижу, что лебеди испугались.
<i>L’ONCLE. Je suis sûr que c’est ma sœur qui les effraie</i>	Дядько. Я певен, що їх сестра сполохала.	Дядя. Это сестра их напугала.
<i>L’ONCLE. Ils ont peur de ma sœur.</i>	Дядько. Сестри злякались.	Дядя. Они испугались сестры.
<i>LA FILLE. ... les rossignols se sont tus tout à coup.</i>	Старша дочка ... соловейки раптом замовкли.	Дочь. ... соловьи вдруг замолкли.
(5) <i>L’AÏEUL. Je crains qu’il ne réveille ma fille.</i>	Дід. Я боюся , коли б він дочки не збудив.	Дед. Боюсь , как бы он не разбудил мою дочь.

Продовження таблиці 4.1

1	2	3
(6) L'ONCLE. La malade ne l'entendra pas; il n'y a pas de danger.	Дядько. Хвора його не почує, не бійтеся.	Дядя. Больная не услышит – можете не сомневаться.
(7) L'ONCLE. Cela doit être terrible.	Дядько. Се мусить бути страшенно.	Дядя. Тяжелая судьба...
(8) LE PÈRE. Elle commence à m'inquiéter.	Батько. Вона починає турбувати мене.	Отец. Меня это начинает беспокоить.
(9) L'AÏEUL, tressaillant. Il ne fallait pas dire cela !	Дід здригнувся. Не слід було сього казати!	Дед (вздрагивает). Этого не надо было говорить!
(10) LE PÈRE. C'est parce que vous l'enrayez.	Батько. Бо ви її лякаєте.	Отец. Это потому, что вы пугаете ее.
(11) L'AÏEUL. J'entends bien que vous avez peur !	Дід. Я чую, що вам страшно.	Дед. Я слышу, что вам страшно!
(12) LA FILLE AÎNÉE. Nous ne tremblons presque pas, grand-père.	Старша сестра. Ми не тремтимо , дідусю.	Старшая дочь. Мы почти не дрожим , дедушка.
(13) L'AÏEUL. Vous avez peur de vous trahir !	Дід. Ви боїтесь , коли б не зрадити себе!	Дед. Вы боитесь выдать себя!
(14) L'ONCLE. C'est moi, c'est moi, n'ayez pas peur.	Дядько. Се я, се я, не бійтесь.	Дядя. Это я, я, не бойтесь.
(15) L'AÏEUL. J'ai peur aussi, mes filles.	Дід. Я теж боюся , дітоньки.	Дед. Мне тоже страшно , внучки.
(16) L'AÏEUL, tressaillant d'une épouvante spéciale	Дід здригнувся від якогось особливого жаху.	Дед. (Дрожа от какого то непостижимого страха)
(17) L'ONCLE. La lumière !...	Дядько. Світла!	Дядя. Зажгите огонь!..

Закінчення таблиці 4.1

1	2	3
<i>Ici on entend tout à coup un vagissement d'épouvanté, à droite, dans la chambre de l'enfant; et ce vagissement continue avec des gradations de terreur, jusqu'à la fin de la scène.</i>	<i>Раптом чути крик жаху праворуч, із дитячої хати; і сей крик чути аж до кінця сцени з різними градаціями жаху.</i>	<i>Внезапно в комнате направо, где находится ребенок, раздается крик, и крик этот, становясь все тревожнее, не умолкает до конца пьесы.</i>
<i>Ils écoutent dans une muette terreur</i>	<i>Усі прислухаються з німим жахом...</i>	<i>Все молча, в ужасе прислушиваются.</i>

Як демонструють приклади, дію «боятися» М. Метерлінк передає дієсловами *avoir peur, effrayer, craindre, être terrible, trembler, tressayer*. Почуття «страх» наростає за інтенсивністю від початку драми до кінця, на що вказують іменники: *la peur, les inquiétudes, un vagissement d'épouvanté, la terreur*. Помітно, що всі персонажі тією чи іншою мірою відчують страх. Більше того, вони своїми діями лякають один одного (4, 8). Однак, якщо сестри лише тремтять (12), вони ще молоді, їх шлях пізнання лише починається, то дід боїться найбільше (6, 15, 16), хоча він найстарший і, здавалось би, мав би більше за інших розібратися в сенсі життя й, навпаки, не боятися. Дядько, представник середнього покоління, заспокоює родину (6) та водночас сам їх і лякає (14); батько заспокоює (1), але сам починає боятись (8).

У Метерлінка страх як стан передається опозицією *être tranquilles/ne pas être tranquilles* (1–2), що дослівно передає Леся Українка – *бути спокійним/бути неспокійним*, а Мінський перекладає варіаціями – *можно не опасаться/быть неспокойным*. Леся Українка вводить контекстуальне уточнення персонажів: *la fille* – старша дочка/дочь (4), *la fille aînée* – старша сестра/старшая дочь (12), що призводить до плутанини, оскільки дочок/сестер усього три. Персонажі відчують страх перед наявністю небезпеки, заспокоюючи

себе – *il n'y a pas de danger* (6), що Леся Українка подає як *не бійтеся*, а Мінський – *можете не сомневаться*, однак у таких варіантах *le danger* як загрозовий об'єкт нівелюється.

Отже, Метерлінк передає поняття «страх» як стан і як емоцію перед невідомою небезпекою, яку тією чи іншою мірою відчують усі персонажі, однак реакція в кожного різна. Можна також зауважити, що спочатку персонажі страх опосередковують від себе, наділяють здатністю боятися атрибути природи. Кожен згаданий у діалозі атрибут (дерева затремтіли, лебеді сполохались, соловейки сховалися) через метафоризацію персоніфікується й прикріплюється асоціативно до притлумлених емоцій (герої заспокоюють один одного, запевняють, що нічого боятися; кажуть, що вони спокійні). Так формується мова віщих знаків: атрибутів природи, які віщують про смерть, що неминуче надійде. По ходу дії знаків стає все більше, поки мова передчуття не стане гостро відчутною для всіх персонажів. Тоді страх починає виходити на поверхню спочатку панічним страхом, а згодом – усеохопним жахом. І тоді жах перед приходом неминучої пронизує весь світ, усе живе.

Новаторство символістської драми Метерлінка ще й у тому, що за допомогою дії «боятися» автор розгортає тему людини й природи, матеріального та потойбічного світу. Боятися всі: і люди, і рослини (3) – *les arbres*, і птахи (4) – *les cygnes, les rossignol*, – бо неминуча очікує всіх.

Розкривши у всій повноті поняття «страх», міфічне значення якого в його універсальності (від народження притаманне всім істотам як фундаментальна емоція, що мотивує розвиток, самозахист і пізнання), Метерлінк розрізняє такі суміжні емоції, як «страх» (емоція перед загрозовим об'єктом) та «тривога» (емоція без загрозового об'єкта) (за К. Гольдштейном): *la peur et l'inquiétude*, які до сьогодні ще не мають однозначного визначення, однак міфічна функція в яких тотожна за використання різних механізмів.

Розрізнення й дефініція понять «страх» і «тривога» також стали об'єктом дослідження відомих філософів та психологів (Х. Айзенк, Д. Айке, В. Астапов, Ф. Березін, В. Вілюнас, К. Ізард, С. К'єркегор, Н. Левітов, А. Маслоу, Р. Мей,

А. Прихожан, О. Ранк, Ч. Рикфорт, Г. Сельє, П. Сімонов, Ю. Смирнов, Ч. Спілбергер, П. Тілліх, З. Фройд, Ю. Ханін, Ю. Щербатих й ін.). Ці поняття трактуються як емоційний стан і як особистісна якість (Р. Кеттелл, Ч. Спілбергер, І. Шейєр), як чинник людського існування (С. К'єркегор, С. Мадді, П. Тілліх, М. Гайдеггер). Страх та тривога – це два негативні емоційні стани людини, які відрізняються за силою їх перебігу, тривалістю, механізмами й впливом на подальшу поведінку людини. Так, страх – це короткотривала негативна емоція, характеризується особливим станом збудженості чи пригніченості, спричинена раптовим, неочікуваним подразником, а тривога – це триваліша негативна емоція, вона може бути і імпліцитно, і експліцитно виражена чи прихована, викликати не лише збудженість, а й депресію. Однак страх та тривога як негативні емоції не завжди мають негативне значення для людини, оскільки їхні функції двоякі: в одних випадках – позитивні, самозахистні, в інших – руйнівні.

За словами Ю. Щербатих, позитивна роль страху мобілізує сили людини для активної діяльності, виступає регулятором агресивності, слугує утвердженням соціального порядку, сприяє кращому запам'ятовуванню небезпечних або неприємних подій, дає можливість діяти в умовах недостатності інформації. <...> Негативне значення страху для людини в тому, що страх може утримувати людину в постійній напрузі, породжувати невпевненість у собі й не дозволяти особистості реалізувати себе повною силою [500, с. 166–174].

За К. Гольдштейном, помилково вважати страх як ширше поняття, а тривогу – як його похідну, як і неможливо пояснити страх за допомогою тривоги. Тривога може перейти в страх тоді, коли людина відчуває здатність адекватно справитись із ситуацією, а страх, поступово наростаючи, стає тривогою, змінює сприйняття й під загрозою постає вже саме існування людини. Інтерпретуючи поняття «страх» і «тривога», основними чинниками їх розмежування вказують наявність або відсутність конкретного об'єкта переживання, котрий можна визначити й проаналізувати відносно себе;

сукупність зовнішніх впливів (стрес-чинників); інтенсивність емоційної реакції (Д. Боулбі, А. Захаров, С. К'єркегор, Ч. Спілбергер, З. Фройд, К. Ясперс). З. Фройд та Р. Мей як основну відмінність між страхом і тривогою вказували не наявність небезпеки, а відсутність можливості її уникнути. С. К'єркегор фундаментальною відмінністю між страхом та тривогою вважав те, що при страху людина протистоїть об'єктові, тоді як при тривозі існує внутрішній конфлікт й амбівалентне відношення між людиною та об'єктом, між котрими проходять стадії розмірковування й раціоналізації [244, с. 209–212].

Концептуальне та методологічне трактування тривоги як стану (реактивна тривожність) і як індивідуальної якості (особистісна тривожність) здійснює Ч. Спілбергер, згідно з яким тривога як стан – це переживання безпідставної, безоб'єктивної, безпредметної, неусвідомленої загрози, за якого інтенсивність емоційної реакції на стресову ситуацію непропорційна, вона значно вища за об'єктивну загрозу, а страх – це емоційна реакція, інтенсивність котрої пропорційна величині тієї небезпеки, що її викликає. Тривога як особистісна якість і як стабільна характеристика розкривається через рису особистісної тривожності, тобто спроможності людини відчувати такий стан, звідси розрізняють особистість із високим і низьким рівнями тривожності [423, с. 12–24].

Д. Леонтьєв трактує тривогу як частину буття, як феномен, який найбільше засвідчує неможливість уникнути екзистенційних аспектів людського життя. Якщо традиційна психологія є психологією людини детермінованої, то екзистенційна – це психологія людини недетермінованої. Людина – насправді істота одночасно і детермінована, і недетермінована. На нас впливають чинники внутрішні й зовнішні, що штовхають нас у різних напрямках і спонукають до певного вибору. Можна говорити про страх і тривогу в традиційному розумінні або ж про екзистенційні страх та тривогу. Між цими поняттями багато тонкощів, пов'язаних із різними термінами. Ми часто називаємо одними й тими самими словами різні речі та, навпаки, різні речі – однаковими словами [253, с. 107–119].

Дослідження розбіжностей між страхом і тривогою не випадкове й зумовлене тим, що страх та тривога по-різному впливають на когнітивні процеси, на поведінку людини, викликають різні фізіологічні й психічні зміни, по-різному взаємодіють з іншими емоціями.

Відтак Ролло Мей відзначає, що стан страху та тривоги може бути настільки інтенсивним і руйнівним для організму, що його результатом стає смерть [310, с. 70].

Вочевидь, М. Метерлінк у своїй драмі « L’Intruse » не випадково не лише ввів поняття страху й тривоги, наділивши своїх персонажів різними емоціями, імпліцитно надавши смерті функції одночасної присутності/відсутності як загрозового об’єкта (табл. 4.2).

Таблиця 4.2

Авторські способи трансляції символів «страх» і «тривога»

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
(1) <i>LE PÈRE. Il ne faut plus avoir d’inquiétudes. Il n’y a plus de danger, elle est sauvée...</i>	Батько. Нема чого турбуватись більше. Тепер безпечно , вона вже врятована.	Отец. Не волнуйтесь! Опасность миновала, она спасена...
(2) <i>L’ONCLE. Vous savez bien que votre beau-père aime à nous inquiéter inutilement.</i>	Дядько. Ви ж добре знаєте, що ваш дідусь любить нас даремно турбувати .	Дядя. Ты же знаешь, что твой тесть любит зря волновать нас.
(3) <i>L’ONCLE. Il est inutile de vous inquiéter.</i>	Дядько. Зовсім нема чого вам турбуватись .	Дядя. Вы напрасно беспокоитесь .
(4) <i>L’AÏEUL. Vous n’avez plus d’inquiétudes ?</i>	Дід. Ви вже не турбуєтесь?	Дед. Вас больше ничто не беспокоит?
<i>L’ONCLE. Pourquoi donc aurions-nous des inquiétudes ?</i>	Дядько. А чого б ми мали турбуватись?	Дядя. А из-за чего нам беспокоиться?

Закінчення таблиці 4.2

1	2	3
(5) <i>LE PÈRE. Il a eu bien des inquiétudes.</i>	Батько. Мав багато турботи.	Отец. Он очень волновался.
<i>L'ONCLE. Il s'inquiète toujours outre mesure.</i>	Дядько. Турбується без міри.	Дядя. Он всегда ужасно волнуется.

Дію «*тривожитись*» Метерлінк передає за допомогою займенникового дієслова «*s'inquiéter*» та «*inquiéter quelqu'un*», а також дієслівного звороту з похідним іменником «*avoir des inquiétudes*». Майстерність письменника в тому, що за стислістю форми він передає глибину смислу. Однак у перекладах семантичне й функціональне значення вказаних дієслів замінюється на інше, при якому авторський намір майже зникає. Так, Леся Українка використовує дієслово *турбуватися* (1–5) чи дієслівний зворот *мати турботи* (5), що применшує силу негативного емоційного впливу, оскільки *турбуватися*, *турботи* за семантичним значенням можуть бути позитивними маркерами. Мінський передає це за допомогою синонімів *волноватись*, *волновать* (1, 2, 5) та *беспокоиться* (3–4), що є ще більшою мірою віддаленим від оригіналу.

Загрозливим об'єктом для страху й тривоги слугує *небезпека* – *le danger*, в обох випадках персонажі переконують себе в її відсутності:

L'ONCLE. La malade ne l'entendra pas; il n'y a pas de danger ...

LE PÈRE. Il ne faut plus avoir d'inquiétudes. Il n'y a plus de danger, elle est sauvée...

Цікаво, що страх перед загрозливим об'єктом заперечує дядько, а тривогу без загрозливого об'єкта – батько. Функція дядька інша, оскільки поєднує два страхи – хвороби й небезпеки; батько врівноважує небезпеку й спасіння.

Поняття тривоги як особистісного стану розкривається через ступінь спроможності її відчувати. Так, дід сам тривожиться без міри й мав багато причин для тривоги (11), а також полюбляє тривожити інших (3); дядько не

тривожиться та не бачить причин для тривоги (4); батько передбачає її безпідставність, а отже, зумовленість (1).

Дядько вказує на неминучість того, що має відбутися, за допомогою слів *il est inutile, inutilement* (3–4), що передані синонімічно *даремно/зовсім нема чого* – у Лесі Українки й *зря/напрасно* – у Мінського.

Окрім негативної рушійної функції страху та тривоги перед загрозливим об'єктом небезпеки, вони виконують ще й захисну функцію – утечі від невідомого, на що й вказує дід (табл. 4.3).

Таблиця 4.3

**Авторські способи трансляції символу «страх» як утечі
від невідомого**

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
<i>L’AÏEUL. Il vaut mieux rester ici, on ne sait pas ce qui peut arriver.</i>	<i>ДІД. Краще зостатись тут – хто знає, що може статись?</i>	<i>ДЕД. Лучше побудем здесь – мало ли что может случиться!</i>

Помітна різниця оригіналу й версій виражається знаками пунктуації: у Метерлінка – це констатація факту, у Лесі Українки – запитання, сумнів, непередбаченість, у Мінського – тривога.

Отже, основний мотив драми М. Метерлінка – це страх і тривога як два фундаментальні поняття, які універсальним способом передають емоційний стан й особистісні якості людини в переломні періоди життя (у певний час і в певному місці). Залежно від задіяних емоційних механізмів, вони можуть бути і позитивними (мотивація пізнання, самозахисту, розуміння сенсу життя, єдності людини та природи, потойбічного й профанного світів), і негативними, руйнівними (викликати почуття депресії, захворювання, зневіру у власних силах, зумовленість буття). Однак кожна людина спроможна по-різному відчувати страх і тривогу, реагувати, діяти в стресових ситуаціях, змиритися чи протистояти. Новаторство символістської драми Метерлінка полягає в тому,

що, передаючи почуття дією (швидше – зовнішньою бездільністю) та словами персонажів, він зумів передати всі найменші тонкощі цих складних понять, використавши при цьому економні засоби.

Мотив страху перед смертю можна також трактувати як основний міф драми, адже, починаючи від міфу про Сізіфа, герої міфів, діти богів і людей розміщувалися між двома світами: вони мали дивовижні здатності, як боги, але були смертні, як люди. Виклик смерті, змагання зі смертю з міфів перейшло до казок і літератури, коли образ страхітливої старої чи скелета з якимось засобом убивства в руках алегоризується й стає стереотипним. У сюжетах, де людина протистоїть смерті, її образ може створюватися різними способами. Наприклад, у подібній до Метерлінка драмі російського письменника Леоніда Андрєєва «Життя Людини» образ смерті представлено у вигляді велетенської постаті в сірому балахоні, що прикриває обличчя. Цей «Дехто в сірому» тримає в долоні свічку, яка по ходу дії, тобто наближення Людини, головної дійової особи, до старості й смерті, зменшується та гасне. Такий алегоричний образ постійно присутньої смерті робить театр Андрєєва експресіоністським, оскільки смерть – це персонаж, присутній на сцені, усі дії Людини мотивуються її бунтом проти смерті. У Метерлінка ж смерть відсутня, про неї говориться натяками, натякають образи-символи. Але так відбувається опанування іншого способу оприявлення міфу про Людину й Смерть – не фольклорними засобами, а способом відновлення архаїчного світобачення. Персонажі драми Метерлінка позбавлені імен, вони мають лише родинні статуси. Тому їхнє переживання смерті пов'язане з близькою присутністю смерті в родинному колі. Герої Метерлінка стають свідками приходу Неминучої, тому що, будучи свідками смерті близької людини, посунулися на межу з потойбіччям, відчули містичний жах смерті так, як його відчувала первісна людина.

Страх смерті як граничної межі, як порожнечі (Ж.-П. Сартр) і тривога перед небуттям як загроза буттю, що розкриває його марність (Р. Мей, П. Тілліх), постають однією з ключових міждисциплінарних проблем кінця XIX – XX століття.

Люди у всі часи боялися смерті. Страх смерті – це вічно живий, домінантний страх, притаманний усім істотам, котрі живуть на землі. Ніхто не знає, коли, у який час і до кого прийде смерть. Страх смерті належить до екзистенційних страхів та відіграє не лише негативну роль, оскільки це, по суті, спосіб позбутися турбот повсякденного життя, а можливість доторкнутися до смерті загострює відчуття життя, його цінність і протяжність [500, с. 122].

Страх смерті як соціокультурний феномен розкриває загальнолюдські, універсальні переживання людини віднайти смисл буття та вроджене намагання до самовдосконалення й самоаналізу, хоча в різних культурах значення смерті, ставлення до неї, зумовлені нею почуття відрізняються. Символічність страху смерті полягає в тому, що розрізняються смерть фізична та смерть духовна.

Страх смерті як ментальна структура більш персоніфікований, розкриває індивідуальні особливості сприйняття смерті, адаптативні можливості особистості, результати її власної духовності, особистісну систему цінностей у сприйнятті світу й себе в ньому, тобто сприйняття смерті як «ніщо» – небуття, або ж як точку відліку в інше потойбічне життя. У такому сприйнятті страх смерті – це можливість особистого безсмертя. Символічність страху смерті як ментальної структури – віра кожного в можливість свого індивідуального безсмертя.

Оригінальність манери М. Метерлінка вбачаємо в тому, що він ні разу не вжив саме слово «смерть», окрім того, що вона імпліцитно передається заголовком «L'Intruse» – непрохана, неочікувана. Страх смерті відтворюється не розповіддю про неї, а манерою персонажів говорити, тобто не тим, про що чи про кого вони говорять, а як вони це роблять. У таких випадках кажуть: «Зрозуміло без слів».

«L'Intruse» – це гостя з потойбіччя, із невідомого. Зазвичай, у літературних творах використовують міф переходу героя в потойбіччя (пекло чи рай) як метафоричну подорож. Це подорож фізична чи духовна, уявна або ритуальна, мета якої – здобути інформацію, знайти когось, випробувати себе. Міф про потойбіччя – один із найдревніших і найпоширеніших, де пекло – це

смерть, зло; рай – вічність, добро; земля – рубіж, тимчасовий притулок. Прихід смерті з потойбіччя означає, що зло настало на землі, якого не бачать ні сліпі, ні ті, хто бачить (*ceux qui voient*). На землі (у закритій кімнаті) чекають смерті, однак прилетів ангел (*un ange/ ангол/ангел*) (табл. 4.4).

Таблиця 4.4

Авторські способи персоніфікації символу «смерть»

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
(1) <i>L’AÏEUL, indécis</i> <i>Je croyais qu’il y avait</i> <i>quelqu’un... Je crois que je ne</i> <i>vivrai plus longtemps...</i>	Дід (нерішуче). <i>Я думав, що хтось тут є ...</i> <i>Я, певне, довго не</i> <i>житиму...</i>	Дед (нерешительно). <i>Мне</i> <i>показалось, что с нами еще</i> <i>кто-то сидит... Должно</i> <i>быть, мне не долго</i> <i>осталось жить...</i>
(2) <i>L’AÏEUL. J’ai des meules</i> <i>de moulin sur les yeux ! Mes</i> <i>filles, dites-moi donc ce qui</i> <i>arrive ici ! dites-le-moi pour</i> <i>l’amour de Dieu, vous autres</i> <i>qui voyez !</i> <i>Je suis ici, tout seul, dans des</i> <i>ténèbres sans fin ! Je ne sais</i> <i>pas qui vient s’asseoir à côté</i> <i>de moi ! Je ne sais plus ce qui</i> <i>se passe à deux pas de moi !</i>	Дід. <i>У мене немов жорна на</i> <i>очах. Діти, скажіть мені,</i> <i>що тут робиться?</i> <i>Скажіть на Бога, всюди</i> <i>видюці! Тільки я тут у</i> <i>вічній темряві!</i> <i>Я не знаю, хто се сів біля</i> <i>мене! Я не знаю, що</i> <i>твориться за два кроки від</i> <i>мене!..</i>	Дед. <i>У меня перед глазами</i> <i>круги! Внуки, скажите же</i> <i>мне, что здесь происходит?</i> <i>Объясните мне, ради бога!</i> <i>Ведь вы же видите! А я</i> <i>один в беспросветной</i> <i>тьме!</i> <i>Я не знаю, кто сейчас сел</i> <i>рядом со мной! Я не знаю,</i> <i>что происходит в двух</i> <i>шагах от меня!..</i>
(3) <i>LA FILLE. On entendrait</i> <i>marcher un ange.</i>	Старша дочка. <i>Тихий ангол</i> <i>пролетів.</i>	Дочь. <i>В такой тишине</i> <i>можно услышать полет</i> <i>ангела.</i>

Дід не бачить, але відчуває прихід смерті, як і те, що йому недовго залишилося жити (1). У Метерлінка речення починаються з підмета « je », як і в

Лесі Українки; Мінський змінює підмет, тим самим указуючи на зумовленість від когось: *мне показалось, мне не долго осталось*<...> Фразеологічний зворот *J'ai des meules de moulin sur les yeux !* (2) указує на перешкоду побачити щось, що більш дослівно переклала Леся Українка: *У мене немов жорна на очах*. У Мінського домінантним є слово *moulin*, а не *des meules*. Зміна звертання Лесею Українкою *Mes filles/Діти* змінює смисл тих, хто бачить, це *Внучки*, як у Мінського, оскільки це вони є тими, хто бачить, на відміну від інших (*vous autres qui voyez*), щодо яких Леся Українка вживає гіперболу *всюди видючі*, а Мінський, навпаки – літоту: *вы же видите!* У звороті *dans des ténèbres sans fin* Метерлінк указує на просторову безкінечність, Леся Українка – на часову: *у вічній темряві*. Мінський змінив на якість – *в беспросветной тьме*. У прикладі (3) в обох інтерпретаторів допущено зміни стану дієслова й способу дії: *marcher un ange*/ангол пролетів/полет ангела; контекстуальні доповнення – *Тихий ангол*/В такой тишине, що втрачає нюанси авторського задуму, сенс того, що ангел ніби перебуває поміж членів родини, як і смерть.

Так, невидима й непрохана смерть (*l'intruse*), тихий ангел (*un ange*) і любов Бога (*l'amour de Dieu*) указують на єдність профанного й сакрального світів, віру в перемогу й домінантність добра над злом, справедливість світу, залежність людини від вищих, істинних цінностей.

Цю ідею автор транслює через латентний (прихований) міф – містицизм людської долі, тема, до якої Метерлінк звертався неодноразово у своїх творах, наприклад у драмах «Сліпі» (1891), «Пелеас і Мелісанда» (1892); в есе «Скарб сумирних» (1896), «Похований храм» (1902), «Пісковий годинник» (1936) та ін. Відомо, що Метерлінк був прихильником так званого фламандського містицизму, який на порубіжжі століть заповнив усю Європу у вигляді ідеї пізнати непізнане й ірраціоналізму пізнання, а також у тому, що світом править Невідоме, жертвою котрого є сама людина. Як пише М. Шимадіна, Моріс Метерлінк, «оспівувач смерті і пристрасний прихильник життя, живився ідеєю про те, що світом керують невідомі сили, а людина – лише жертва Невідомого, жалюгідна й безсила істота. У своєму теоретичному есе «Скарб сумирних»

Метерлінк закликав жити «без діла, без думок, без світла, оскільки істинне життя твориться в мовчанні» [492, с. 119–121]. Однак, якщо в першій драмі «L’Intruse» людина – жертва Невідомого, то в більш пізніх драмах ми бачимо видозмінений містицизм Метерлінка – потреба людини в новому пізнанні, пізнання іншого нереального життя, усемогутність людини, Невідоме уподібнювалося Богу, як, наприклад, у драмі-феєрії «Блакитний птах» – «L’Oiseau bleu» (1905).

Патентним міфом драми є конфлікт між окремою людиною та її Долею, індивідуальним і фатальним, а отже, індивідуальним та загальнолюдським. Конфлікт індивідуального й фатального існує стільки, скільки існує людство, він поєднує сучасних людей із людьми давніх і нових віків, незалежно від життєвих обставин.

Конфлікт між людиною та її долею перебуває на іншому, вищому, метафізичному рівні виміру, поза межами реального світу. У такій взаємозалежності смерть – рубіжна межа, міра життя людини, де саме життя – це випробування, а потойбіччя – результат життя. Отже, смерть постає не лише загрозливим об’єктом, а й критерієм духовного життя людини. Передбачається, що той, хто оцінює, зіставляє, посиляє випробування, спокуси, виносить вирок, і є насправді об’єктом загрози, що перебуває не в навколишньому світі, а поза його межами, поза межами свідомого раціонального пізнання й переносить у світ духовний (*ceux qui voient/той, хто бачить/те, хто видит*) (табл. 4.5).

Таблиця 4.5

Авторські способи трансляції символу «смерть» як рубіжної межі

Maurice Maeterlinck «L’Intruse»	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
(1) <i>L’ONCLE. Il faut vous en rapporter alors à ceux qui voient.</i>	Дядько. То треба вірити тому, хто бачить	Дядя. В таком случае надо положиться на зрячих.
(2) <i>L’ONCLE. Alors, croyez-en ceux qui voient.</i>	Дядько. Ну, то й ви ж вірте видющим.	Дядя. Тогда верьте тем, кто видит.

Так, під час вирішення одного з головних конфліктів – вірити чи не вірити у фатальність – Метерлінк допускає зумовленість, покладає відповідальність на тих, хто бачить, а отже, знає, використавши висхідну градацію – *Il faut vous en rapporter/croyez – треба вірити/вірте – надо положиться/верьте*. У варіанті Лесі Українки – гіперболічна однозначність і наказовий спосіб – *треба вірити*. Крім того, зворот *ceux qui voient* (ужито в множині), його повтор і лексична незмінність указують на те, що Метерлінк не був категоричним у тому, що пізнання Непізнанного неможливе. Леся Українка змінила множину на однину та вжила синонімічний еквівалент – *тому, хто бачить/видючим*. Мінський використав синоніми – *зрячих/тем, кто видит*.

Метерлінк протиставляє тих, хто бачить, і сліпих, тих, хто не бачить. У кімнаті перебувають і сліпий дід, і ті, хто бачать (інші персонажі), однак ніхто не бачить Невідомого, тобто сліпі всі тією чи іншою мірою. Сліпоту як незнання Метерлінк передає через хворобу, що поселилась у родині. Хворі, нездорові майже всі – від немовляти до діда.

Отже, патентний (відкритий) міф драми Метерлінка – це хвороба тілесна й духовна як ознака очікування смерті та як чинник, котрий перешкоджає успішно подолати очікування смерті.

Хвороба як щось об'єктивне, дискомфортне; те, що заважає повноцінно жити, передбачає вибір людини – або змиритися з нею, або побороти. У Метерлінка це той персоніфікований чинник, хтось чужий, який домінує над людиною, нав'язує свої правила поведінки, приходить несподівано ззовні, як і смерть (табл. 4.6).

Таблиця 4.6

Авторські способи трансляції символу-концепту «хвороба»

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
(1) <i>L’ONCLE .Une fois que la maladie est entrée dans une</i>	<i>Дядько. Вже як тільки хвороба ввійде до хати, то</i>	<i>Дядя. Стоит болезни войти в дом, и кажется,</i>

Закінчення таблиці 4.6

1	2	3
<i>maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille.</i>	здається, немов хто чужий є в родині.	будто в семье поселився чужой .
(2) <i>LE PÈRE. C'est vrai, c'est la première fois que je me sens chez moi, au milieu des miens, depuis cet accouchement terrible.</i>	Батько. Справді, це перший раз, що я почуваюся дома межи своїх після цих її страшних пологів .	Отец. В самом деле, в первый раз после ее мучительных родов я чувствую, что я дома, что я среди своих.
(3) <i>LE PÈRE. Mais alors, on voit aussi qu'en dehors de la famille, il ne faut compter sur personne.</i>	Батько. Але тоді теж видко, що поза родиною нема на кого надіятись .	Отец. Но только тут начинаешь понимать, что, кроме своих близких, нельзя рассчитывать ни на кого .

Уже з цих слів можемо зробити певні висновки щодо двох різних прочитань тексту оригіналу. Безвихідь звучить у словах двох найсильніших членів сім'ї – дядька та батька. Проте й вони виражають невпевненість, стривоженість, неможливість ні на кого розраховувати, окрім своєї сім'ї.

Метерлінк обмежує коло місця та людей словами « une maison – дім », « la famille – сім'я », Леся Українка їх передає словами «хата», «родина», оскільки наявність дядька свідчить швидше про родинність, ніж про сім'ю; Микола Мінський – «дом», «семья», що є більш нейтральним і точним, порівняно з оригіналом.

Перший приклад, незважаючи на часові дієслівні форми, у Лесі Українки дослівніший, тоді як Мінський уживає гіперболу, що вказує на довготривалість: *il y a un étranger/поселився чужой*. Другий і третій приклади Леся Українка переклала дослівно й досконало, а в Мінського не враховано просторовий маркер (приклад 3): *en dehors de la famille/кроме своїх близьких*, а в другому прикладі використано граматичні трансформації: зміна місця в реченні

обставини часу, повтор займенника «я» для підсилення значення (*я чувствую, что я дома, что я среди своих*).

Ю. Щербатих вважає, що страх хвороби є проміжним між біологічним страхом (викликає біль і страждання) та соціальним страхом (виокремлення з повноцінного життя в соціумі). Ми можемо доповнити, що страх хвороби є ще й проміжним екзистенційним страхом – хвороба як засіб переосмислити доцільність/недоцільність свого існування. За А. Адлером, потреба людини жити в колективі з іншими людьми є базовою, її блокування загострює почуття смерті, оскільки втрачається відчуття свого життя через життя інших людей [8, с. 174]. А. Маслоу, виокремлюючи базові потреби [286] та потреби більш високої категорії [287], увів термін «метамотивація», тобто це та потреба в пізнанні, яка не піддається опису, не може бути підтверджена фактами, оскільки чим об'єктивнішим стає сприйняття, тим віддаленіше воно від цінностей, тому що факт і цінність – поняття несумісні.

У Метерлінка хворобу потрактовано не як факт, а як ціннісний об'єкт (*un étranger*), хтось чужий, який є невидимим і непізнаним, зумовлений біологічно (страждання), соціально (ізоляція від суспільства), екзистенційно (страх смерті). Ціннісність хвороби, за Метерлінком, полягає в тому, що вона мотивує переосмислити власне життя, життя своїх близьких (*en dehors de la famille, il ne faut compter sur personne*), на відміну від інших (*croyez ceux qui voient*), а також об'єднатися з родиною в час найпекельніших переживань, бути серед собі подібних (*je me sens chez moi, au milieu des miens*).

4.3.2. Домінантні архетипи в образній структурі драми

Мета архетипного аналізу – предметно показати новаторство символістської драми відображати чуттєво-психологічні особливості поведінкової реакції індивіда в межах стресових ситуаціях на прикладі драми М. Метерлінка «L'Intruse».

Головна ідея авторського задуму – розкрити сутність життя людини в умовах невизначеності. За допомогою основних бінарних опозицій:

буття/небуття, життя/смерть, смерть/відродження Метерлінк розкриває особистість через її внутрішній світ, емоції, переживання, які є мотиватором, рушійною силою або її розвитку, або її самознищення, залежно від того, який вибір вона зробить: вирішить саморозвиватися або ж покластися на когось іншого, віддати свій вибір і відповідальність за нього іншому, комусь, тобто сформувати здатність жити в невизначеному, непередбаченому світі, не намагаючись придати йому визначеність, стабільність, якусь модель (за Сальваторе Мадді).

Функціональне призначення архетипів – передати через страх смерті, тривогу й хворобу страх сприйняти себе таким, яким ти є насправді і яким би мав бути за законами вищої сутності. Так, А. Маслоу розкрив поняття психології Буття (Б-пізнання) на основі протиставлення мотивації розвитку мотивації ліквідації дефіциту в період пікових переживань. При Б-пізнанні індивід має тенденцію сприймати відчуття або об'єкт як ціле, як завершену річ, у відриві від її зв'язків, корисності, доцільності та призначення. Відчуття чи об'єкт сприймаються так, ніби вони одні у Всесвіті, ніби з нього самого складається Буття, воно сприймається як синонім Всесвіту. <...> Об'єкт наче ізолюється від усього іншого, а індивід, який його сприймає, забуває про існування навколишнього світу; об'єкт на якусь мить стає рівнозначним усьому Буттю [287, с. 102–138].

Ми керуватимемося тим, що страх – ірраціональний метамотиватор (термін А. Маслоу) вибору поведінкової, морально-етичної реакції людини, від якого залежить результат осмислення доцільності свого буття, тобто її логічна трансформація.

Архетипна парадигма (за К.-Г. Юнгом, архетипи – це поведінкові паттерни) – це сукупність тих основних архетипів, які характеризують морально-етичні аспекти поведінкової реакції особистості у важливих життєвих ситуаціях.

Важлива життєва ситуація, або межова ситуація, – термін, що з'явився на порубіжжі XIX–XX століть; це стресова, перехідна ситуація, яка не може подалі

існувати у зв'язку з крахом сталих норм і стереотипів, а отже, потребує нової поведінкової реакції, спрямованої на формування індивідуального смислу буття. Ця тема стала досить актуальною на той період, оскільки потребувала, насамперед, дослідження самої особистості [74, с. 154]. За словами С. Мадді, котрий запропонував цілісний підхід до особистості з позицій екзистенційної концепції потреби прагнення до смислу життя, «особистість – це конкретна сукупність характеристик і прагнень, які зумовлюють ті загальні й індивідуальні особливості поведінкових проявів (думок, почуттів та дій) і які володіють стійкістю в часі та можуть або ж не можуть бути пояснені лише через аналіз соціальних і біологічних чинників, що впливають на актуальну ситуацію функціонування людини, де прагнення – це те, що визначає думки, почуття й дії людини, пов'язані з досягненням його основних цілей, а характеристики – це статичні або структурні утворення, зазвичай, детерміновані прагненнями; із їх допомогою пояснюються не стільки рух до цілі або якісь результати функціонування, скільки сам факт існування цілей і потреб та їх безпосередній зміст» [273, с. 21]. Отже, біологічні та соціальні чинники виявилися недостатніми для пояснення мотивів поведінкової реакції особистості.

На думку В. Мухіної, індивідуальне буття особистості формується через внутрішню позицію людини, становлення системи особистісних смислів, на основі яких людина будує власне світовідчуття, ідеологію. Світогляд являє собою узагальнену систему поглядів людини на світ загалом, на своє місце в ньому; світогляд – це розуміння людиною смислу її поведінки, діяльності, позиції, а також історії й перспективи розвитку людського роду [310, с. 141–142].

Межова ситуація вносить хаос у світовідчуття людини, її системи цінностей, дисбалансиє; потребує пошуку нових цілей і прагнень, які б мотивували її смисл буття.

У драмі «L'Intruse» Моріс Метерлінк такою межевою ситуацією обрав очікування смерті членами однієї родини, а основною поведінковою реакцією –

потребу в самозахисті перед Невідомим, де Невідоме – це зустріч із сакральним, потойбічним світом.

Метамотиваторами поведінкової реакції є страх і тривога, котрі викликають різні почуття в членів родини й по-різному впливають на їхню поведінку.

Очікують смерті всі члени родини, проте ніхто не знає достеменно, до кого вона прийде, оскільки майже всі тією чи тією мірою хворі – від новонародженого немовляти до старого діда.

Досліджувати поведінкові паттерни ми будемо на основі класифікації архетипів, які розглядали К.-Г. Юнг [509] й О. Свірепо [406], виокремивши такі основні архетипи, як Архетип Аніми (жіночого начала), архетип Анімуса (чоловічого начала), архетип Дитини (проміжний), архетип Самості (цілісності), архетип Тіні (неусвідомлені інстинкти), архетип Маски (система адаптації до довкілля), архетип Іншого (внутрішній голос, наше справжнє «я»).

Новаторство Метерлінка полягає в тому, що за допомогою прийому протиставлення він передав розгубленість, неадекватність, невміння адаптуватися до нових умов, переплутування й розбіжність ціннісних орієнтирів у кризовий період суспільства.

Відомий французький лінгвіст Ш. Баллі вважав протиставлення логічних понять природним нахилом людського розуму та відзначав, що у свідомості людини абстрактні поняття закладені парами, причому кожне зі слів такої пари завжди так чи інакше викликає уявлення про інше.

У Метерлінка експлікативна функція головних архетипів Анімуса/Аніми відображається за допомогою прийому протиставлення, що імплікує неадекватну поведінку всіх членів родини, паралізованих страхом смерті.

Архетип Аніми транслюється жіночими персонажами. Це *les trois filles/три дочки/три дочки* (дід до них звертається як до внучок, тому можна припустити, що це дочки Батька й племінниці Дядька), *la soeur de charité/сестра милосердя/сестра милосердя*, *la servante/служниця/служанка*, котрі заявлені як основні дійові особи, а також дійовими жіночими образами, які не

вказуються як дійові особи, однак їх роль не менша. Це *дві сестри* (напевно Дядька), одна з яких лежить у кімнаті хвора після тяжких пологів і яка в спорідненому шлюбі з Батьком (отже, Батько – її брат, тоді, якщо Батько – брат, малюк – їхній син, то чиї діти *три дочки?*), а також найстарша сестра-монахиня (отже, найстарша сестра й матері малюка, і Батька, і Дядька, а всі вони – діти Діда) (табл. 4.7).

Таблиця 4.7

**Авторські способи трансляції архетипу Аніми
основними чоловічими персонажами**

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуца»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
(1) <i>LE PÈRE. ... elle est sauvée...</i> <i>L’AÏEUL. Je crois qu’elle ne va pas bien...</i>	Батько. ... вона вже врятована. Дід. Я думаю, що вона нездорова.	Отец. ... она спасена ... Дед. По-моему, она плохо себя чувствует
(2) <i>L’ONCLE. Elle avait très bonne mine cette après-midi. Elle dort profondément ...</i>	Дядько. Вона мала дуже добрий вигляд по обіді. Тепер вона міцно спить.	Дядя. Днем она выглядела прекрасно. Сейчас она крепко спит.
(3) ... <i>entrent en silence dans la chambre mortuaire.</i>	... йдуть мовчки в хату до померлої.	... бесшумно входят в комнату усопшей.
(4) <i>LE PÈRE. À quelle heure notre sœur viendra-t-elle ?</i> <i>L’ONCLE. Je crois qu’elle viendra vers neuf heures.</i> <i>LE PÈRE. Il est neuf heures passées. Je voudrais qu’elle vienne ce soir ; ma femme tient beaucoup à la voir.</i>	Батько. В котрій годині має прибути наша сестра? Дядько. Здається, так коло дев’ятої. Батько. Вже дев’ята минула. Я хотів би, щоб вона прибула таки цього вечора. Жінка дуже бажає побачити її.	Отец. В котром часу придет сестра? Дядя. Думаю, что около девяти. Отец. Уже пробило девять. Я жду ее с нетерпением – моя жена очень хочет ее видеть.

Продовження таблиці 4.7

1	2	3
(5) <i>L'ONCLE. Il est certain qu'elle viendra. C'est la première fois qu'elle vient ici ?</i>	Дядько. Прибуде напевне. <i>Чи се вона вперше має тут бути?</i>	Дядя. Придет! Она никогда здесь не была?
<i>LE PÈRE. Elle n'est jamais entrée dans la maison.</i>	Батько. Вона ще ніколи не вступала до хати.	Отец. Ни разу.
(6) <i>L'ONCLE. Il lui est très difficile de quitter son couvent.</i>	Дядько. Їй тяжко вибратися з монастиря.	Дядя. Ей трудно отлучиться из монастыря.
(7) <i>LE PÈRE. Elle sera seule ?</i>	Батько. Вона прибуде сама?	Отец. Она придет одна?
<i>L'ONCLE. Je pense qu'une des nonnes l'accompagnera. Elles ne peuvent pas sortir seules.</i>	Дядько. Ні, гадаю, певне, котра з черниць проведе її. Їм же не вільно ходити самим.	Дядя. Вероятно, с кем-нибудь из монахинь. Им нельзя выходить без провожатых.
(8) <i>L'AÏEUL. Je voudrais que votre sœur fût ici.</i>	Дід. Я хтів би, щоб ваша сестра була вже тут.	Дед. Хорошо, если бы ваша сестра была уже здесь.
<i>L'ONCLE. Elle viendra ; elle l'a promis.</i>	Дядько. Вона буде , вона обіцяла.	Дядя. Она придет! Она обещала.
(9) <i>L'ONCLE. C'est étonnant que ma sœur ne soit pas encore ici.</i>	Дядько. Дивно, що сестри все немає.	Дядя. Странно, что сестры еще нет.
(10) <i>L'AÏEUL. Et votre sœur n'est pas venue ?</i>	Дід (до дядька і батька). Сестри не було?	Дед (дяде и отцу). А ваша сестра не пришла?
<i>L'ONCLE. Il est trop tard ; elle ne viendra plus ; ce n'est pas gentil de sa part.</i>	Дядько. Вже пізно, вона вже не прибуде; не гаразд вона се робить.	Дядя. Теперь уж не придет. Нехорошо это с ее стороны.

Закінчення таблиці 4.7

1	2	3
(11) <i>L'ONCLE. Elle est là ! Avez-vous entendu ?</i>	Дядько. Вона тут. Ви чули?	Дядя. Это она! Слышите?
<i>L'ONCLE. Il faut que ce soit notre sœur. J'ai reconnu son pas.</i>	Дядько. Напевне, то сестра . Я пізнав її ходу.	Дядя. Наверно, сестра . Это ее шаги.
<i>LE PÈRE. Elle est entrée très doucement.</i>	Батько. Вона ввійшла дуже поволі.	Отец. Она очень тихо вошла .
(12) <i>L'ONCLE. Elle sait qu'il y a un malade.</i>	Дядько. Вона знає, що в хаті хворі.	Дядя. Она больная, знает, что в доме
<i>L'ONCLE. Elle montera immédiatement ; on lui dira que nous sommes ici.</i>	Дядько. Вона зараз прийде сюди, їй скажуть, що ми тут.	Дядя. Она сейчас поднимется ; ей скажут, что мы здесь.
(13) <i>LE PÈRE. Je suis heureux qu'elle soit venue.</i>	Батько. Я радий, що вона прибула .	Отец. Я счастлив, что она пришла .
<i>L'ONCLE. J'étais sûr qu'elle viendrait ce soir.</i>	Дядько. Я був певен, що вона таки тепер буде .	Дядя. Я был уверен, что она придет .
(14) <i>L'AÎEUL. Elle tarde bien à monter.</i>	Дід. Щось вона забарилась там долі.	Дед. Однако она где-то замешкалась .
<i>L'ONCLE. Il faut cependant que ce soit elle.</i>	Дядько. Однак се напевне вона .	Дядя. И все же это, должно быть, она .
<i>LE PÈRE. Nous n'attendons pas d'autre visite.</i>	Батько. Ми більше нікого не сподіваємось.	Отец. Мы никого другого не ждем.
(15) <i>L'AÎEUL. Et votre sœur n'est pas ici ?</i>	Дід. А сестри вашої нема?	Дед. И вашей сестры здесь нет?
<i>L'ONCLE. Notre soeur n'est pas venue.</i>	Дядько. Сестра не приходила.	Дядя. Нет, сестра не приходила.

Змальовуючи першу, молодшу, сестру й дружину Батька, сестру Дядька, дочку Діда, матір хворого малюка, хвору, яка лежить у кімнаті сама, оскільки лікар заборонив її тривожити, Метерлінк уживає висхідну градацію на основі протиставлення: *elle est sauvée / elle ne va pas bien / elle avait très bonne mine cette après-midi / elle dort profondément / la chambre mortuaire*. Померла саме та жінка, котру вважали врятованою і котрій мало б нічого не загрожувати.

У варіанті (1) Леся Українка вводить доповнення – конкретизацію часу *вже*. Мінський перекладає антонімічною конструкцією вислів *elle ne va pas bien/она плохо себя чувствует*. Приклад (2) Леся Українка подає дослівно, Мінський – гіперболою: *Elle avait très bonne mine/мала дуже добрий вигляд/она выглядела прекрасно*. Третій приклад (3) перекладено контекстуально в Лесі Українки й у Мінського. Так, Леся Українка вказує спосіб дії (*мовчки*), розширює простір (*в хату*), уживає персоніфікацію (*до померлої*). Мінський також уживає персоніфікацію (*в комнату усопшей*).

Набагато більше уваги приділяється старшій сестрі, яка ніколи не була в цій хаті, мешкає в монастирі й не може добровільно його сама покидати; яка обіцяла прийти, знаючи, що в домі хворий, проте не приходить. Як і всі члени родини, вона також веде себе *не гаразд*, навіть знаючи, що хвора сестра дуже хоче її бачити й що в домі хворий.

У прикладі (4) Метерлінк уживає майбутній час, Леся Українка – обов’язковість – *має прийти*. У звороті *Il est neuf heures passées/Уже пробіло девять* Мінський наголошує на сповіщенні ззовні. У прикладі (5) він опускає напевність і вживає антонімічну обставину – *C’est la première fois qu’elle vient ici /нікогда здесь не была*. Речення *Elle n’est jamais entrée dans la maison/Вона ще ніколи не вступала до хати/Ни разу* Леся Українка передає дослівно, Мінський – компенсаторно. Мінський змінює спосіб дії (7): *sortir seules/выходит без провожатых*. У прикладі (8) Мінський не вжив підмет, а стан *Хорошо*, у (9) і Леся Українка, і Мінський опустили обставину місця *ici*. У прикладі (10) Леся Українка змінює спосіб дії (не було) та підмет (*вона*), уживає повтор уточнення часу (*вже*). Мінський у прикладі (11) змінює

обставину місця (*Elle est là !*) на констатацію (*Это она!*), однину – на множину (*son pas/її ходу/ее шагу*), спосіб дії також подано по-різному (*très doucement/дуже поволі/очень тихо*). Цікавим є приклад (12). У Метерлінка це *un malade*, не зрозуміло, хто мається на увазі. Це може бути і малюк, і матір, і дід, тобто хтось. Леся Українка переклала множиною – хворі, Мінський – жіночим родом – больная. Сестра підніметься до них, оскільки вона зайшла *par les souterrains*, ніби з підземелля. Леся Українка не уточнила обставину місця – *Вона зараз прийде сюди*, а в прикладі (13) вжила літоту: *Je suis heureux/Я радий/Я счастлив*. Метерлінк спеціально вживає дієслово *venir* у різних часових формах, щоб передати момент приходу сестри, Леся Українка подає його по-різному: *elle soit venue/вона прибула/она пришла; elle viendrait/вона буде/она придет*. У прикладі (14) допущено ті самі недоречності. Метерлінк не вживає синонімів, а точно вказує, що сестра має піднятися, двічі вживши дієслово *monter*, яке Леся Українка передає обставиною *забарилась там долі*, а Мінський – невизначеною обставиною місця – *где-то*. У Метерлінка *d'autre visite* – це факт приходу, у Лесі Українки й у Мінського – невизначеність особи: *d'autre visite/більше нікого/никого другого*.

Архетип Аніми передає також один з основних жіночих персонажів – *la servante/служниця/служанка* (табл. 4.8).

Роль служниці в драмі незвична. Метерлінк передає її за допомогою тих самих прийомів протиставлення, а також дією персонажів і тим, що і як вони говорять. Служниця піднімається сходами в кімнату, але зайти їй не дозволяє Батько, із яким вона сперечається про зачинені/відчинені двері та зчинення/незчинення шуму. По-різному сприймають служницю члени родини: Батько закликає служницю, аби щось конкретне дізнатися й відпроваджує її з кімнати, наказавши всім говорити, що їх немає вдома, хоча очікують прихід сестри-монахині й лікаря. Батько чує ходу служниці, Дядько її бачить, Дід відчуває, що вона не сама. Батько каже, що служниця піднімається повільно, Дід запитує, хто зітхає й плаче, Дядько заперечує, що служниця задихалась.

**Авторські способи трансляції архетипу Аніми
жіночим персонажем «служниця»**

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
<p><i>La servante:</i></p> <p>(1) <i>LE PÈRE. Je vais appeler la servante ; nous saurons à quoi nous en tenir.</i></p> <p>(2) <i>LE PÈRE. C’est la servante qui monte.</i></p> <p><i>L’AÏEUL. Il me semble qu’elle n’est pas seule.</i></p> <p><i>LE PÈRE. Elle monte lentement...</i></p> <p><i>LE PÈRE. Je n’entends, moi, que la servante.</i></p> <p><i>L’ONCLE. Je ne vois que la servante.</i></p> <p><i>LE PÈRE. Il n’y a que la servante.</i></p> <p>(3) <i>L’AÏEUL. Qui est-ce qui soupire ainsi?</i></p> <p><i>L’ONCLE. C’est la servante, elle est essoufflée.</i></p> <p><i>L’AÏEUL. Est-ce qu’elle pleure ?</i></p>	<p><i>Служниця:</i></p> <p><i>Батько. Я закличу служницю; хоч знатимемо щось певного.</i></p> <p><i>Батько. Се йде служниця.</i></p> <p><i>Дід. Здається, вона не сама.</i></p> <p><i>Батько. Вона йде помалу.</i></p> <p><i>Батько. А я чую тільки служниці ходу.</i></p> <p><i>Дядько. Я бачу тільки служницю.</i></p> <p><i>Батько. Тут тільки служниця.</i></p> <p><i>Дід. Хто се так зітхає?</i></p> <p><i>Дядько. То служниця, вона задихалась.</i></p> <p><i>Дід. Вона плаче!</i></p>	<p><i>Служанка:</i></p> <p><i>Отец. Я позову служанку; сейчас мы узнаем, кто там.</i></p> <p><i>Отец. Это служанка.</i></p> <p><i>Дед. Кажется, она не одна.</i></p> <p><i>Отец. Она медленно поднимается...</i></p> <p><i>Отец. Я слышу только шаги служанки.</i></p> <p><i>Дядя. Я вижу только служанку.</i></p> <p><i>Отец. Да, это служанка.</i></p> <p><i>Дед. Кто это так вздыхает?</i></p> <p><i>Дядя. Служанка. Она запыхалась.</i></p> <p><i>Дед. Она плачет?</i></p>

Закінчення таблиці 4.8

1	2	3
<i>L'ONCLE. Mais non ; pourquoi pleurerait-elle ?</i>	Дядько. Де ж там! І чого б вона плакала?	Дядя. Да нет! Чего ей плакать!
<i>(4) LE PÈRE. Mais ne poussez donc pas la porte ; vous savez bien qu'elle fait du bruit !</i>	Батько. Але не кидайте дверима, ви знаєте, що вони грімкі.	Отец. Да не толкайте дверь! Вы же знаете, что она скрипит.
<i>LA SERVANTE. Mais, Monsieur, je ne touche pas à la porte.</i>	Служниця. Та я, пане, не чіпаю дверей!	Служанка. Да я до нее не дотрагиваюсь, сударь.
<i>LE PÈRE. Mais si ! Vous poussez comme si vous vouliez entrer dans la chambre !</i>	Батько. Як же ні? Ви беретесь за двері, мов хочете увійти в хату.	Отец. Нет, вы ее толкаете, вы как будто хотите войти в комнату!
<i>LA SERVANTE. Mais, Monsieur, je suis à trois pas de la porte !</i>	Служниця. Але ж, пане, я стою на три кроки від дверей.	Служанка. Нет, сударь, я от нее в нескольких шагах.
<i>(5) LE PÈRE. Et s'il venait quelqu'un, dites que nous n'y sommes pas.</i>	Батько. А якщо хто прийде, кажіть, що нас немає вдома.	Отец. Если кто-нибудь придет – скажите, что нас нет дома ...
<i>L'ONCLE. Oui, dites que nous n'y sommes pas !</i>	Дядько. Так, кажіть, що нас немає вдома.	Дядя. Да, скажите, что нас нет дома!

Метерлінк дуже влучно використовує лексико-семантичні маркери для представлення образу служниці. Так, родина хоче дізнатися від служниці, як їм надалі себе вести (1), Леся Українка вживає *щось певного*, Мінський – *кто там*. У прикладі (2) конкретизується, що служниця піднімається, Леся Українка не враховує особливості дії, Мінський – констатує факт приходу служниці: *la servante qui monte/їде служниця/Это служанка; Elle monte lentement.../Вона їде помалу/Она медленно поднимается*. Метерлінк конкретизує особу служниці і її

значення для авторського задуму, не використовуючи синонімів чи доповнень: *la servante/служниці ходу/шаги служанки; que la servante/тільки служницю/это служанка*. Використані авторські уточнення. Дядько заперечує дідові, що служниця не плаче й плакати їй немає причин (3). У Лесі Українки імплікується деяка зневага, у Мінського змінений знак пунктуації має той самий підтекст: *Mais non ; pourquoi pleurerait-elle ?/Де ж там! І чого б вона плакала?/Да нет! Чего ей плакать!* Про те, що Метерлінк цілеспрямовано добирає відповідний лексичний арсенал, свідчить приклад (4): *ne poussez donc pas la porte/не кидайте дверима/не толкайте дверь; Vous poussez/Ви беретесь/вы ее толкаете*. Тут вживаються різні еквіваленти; *à trois pas de la porte/на три кроки/нескольких шагах*. У прикладі (5) Метерлінк не конкретизує обставину місця, а отже, простір, у версіях – так: *nous n'y sommes pas/що нас немає вдома/нас нет дома*.

Ми переконалися, що в оригіналі персонаж служниці та її лексичні репрезентанти чітко виражені. Важко утримувати й передавати іншою мовою всі нюанси авторського стилю, оскільки це надто тонкі прошарки образного мовлення, які можуть відчитуватись адекватно носіями мови (теж далеко не всіма), але часто втрачаються при перенесенні.

Образ служниці причетний до архетипу Аніми тим, що саме цей персонаж, наполовину сторонній (єдиний не із родинного кола) позначає межу, невидиму лінію, яка розділяє реальний світ життя й потойбічний світ смерті. Хоча служниця поводить себе згідно зі своєю роллю, присутні відчують чи підозрюють у ній щось інше. Вона посланець, який віщує мимо своєї волі. Вона наближена до смерті, яка ніколи не з'явиться сама, водночас утілює життя. Жіночий аспект смерті відчутно сильніший, ніж чоловічий. Усі жінки глибше й заздалегідь відчують наближення смерті, ніж чоловіки, дві жінки перебувають біля самої смерті, служниця несе від неї послання.

Архетип Анімуса представлений основними чоловічими персонажами Діда, Батька, Дядька та персонажами столяра й садівника. Їхні почуття, роль у сім'ї, поведінка – усе суперечить здоровому глузду (табл. 4.9).

Таблиця 4.9

**Авторські способи трансляції архетипу Анімуса
основними чоловічими персонажами**

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
<i>Le père : Il ne faut plus avoir d’inquiétudes. Il n’y a plus de danger...</i>	<i>Батько: Нема чого турбуватись більше. Тепер безпечно..</i>	<i>Отец: Не волнуйтесь! Опасность миновала.</i>
<i>Le père : ... nous pouvons être tranquilles...</i>	<i>Батько: ...ми можемо бути спокійними....</i>	<i>Отец: ... можно не опасаться...</i>
<i>L’oncle : ... de rire un peu, sans avoir peur.</i>	<i>Дядько: посміялись трохи...</i>	<i>Дядя: веселье, не омраченное страхом.</i>
<i>L’oncle : Il est inutile de vous inquiéter.</i>	<i>Дядько: Зовсім нема чого вам турбуватись.</i>	<i>Дядя: Вы напрасно беспокоитесь.</i>
<i>Le père : Nous ne parlerons pas trop haut...</i>	<i>Батько: Ми не будемо надто голосно говорити...</i>	<i>Отец: Мы говорим тихо...</i>
<i>Le père : ...si nous faisons trop de bruit.</i>	<i>Батько: ...коли здіймемо гомін.</i>	<i>Отец: ...если мы заговорим слишком громко.</i>
<i>L’oncle : Il m’inquiéterait plus que.</i>	<i>Дядько: Я б за нього більше боявся...</i>	<i>Дядя: Малыш беспокоит меня больше...</i>
<i>L’aïeul : Vous n’avez plus d’inquiétudes ?</i>	<i>Дід: Ви вже не турбуєтесь?</i>	<i>Дед: Вас больше ничто не беспокоит?</i>
<i>L’oncle : Pourquoi donc aurions-nous des inquiétudes ?</i>	<i>Дядько: А чого б ми мали турбуватись?</i>	<i>Дядя: А из-за чего нам беспокоиться?</i>
<i>L’aïeul : je ne suis pas tranquille.</i>	<i>Дід: я не спокійний.</i>	<i>Дед: я неспокоен.</i>

За основним задумом, смерть у драмі наступає звідусіль, з усіх боків, і кожен із героїв відчуває її по-своєму. Дід уживає заперечну конструкцію, констатує власні переживання, що вказує на те, що він найсильніше відчуває наближення смерті, як і те, що життя відходить, забирається від нього. Дядько підтверджує, що саме дід навіює їм усім почуття тривоги й водночас говорить, що його сьогодні турбують інші переживання, а не смерть. Однак і в словах дядька, і в словах батька ми помічаємо висхідну градацію, яка передає наростання емоційного напруження: *avoir des inquiétudes – craindre – le danger*. На відміну від інших персонажів, батько використовує антитези: *avoir d'inquiétudes – être tranquilles ; Nous ne parlerons pas trop haut... – si nous faisons trop de bruit*, які наголошують на його внутрішні суперечності, небажання щось знати про ірреальний світ.

У варіантах Лесі Українки й Мінського ми бачимо еквівалентну передачу почуттів персонажів, проте із застосуванням різних прийомів. Леся Українка тяжіє до максимально дослівного варіанта, Мінський використовує відповідні граматичні трансформації: заміна заперечної конструкції на наказову, уточнення підмета, безособові речення, заміна додатка на підмет.

Архетип Анімуса транслюють ще й такі допоміжні персонажі, як столяр і садівник (табл. 4.10).

Таблиця 4.10

**Авторські способи трансляції архетипу Анімуса
допоміжними чоловічими персонажами**

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
<i>Le menuisier</i> (1) LE PÈRE. Le menuisier <i>l’arrangera demain.</i> <i>L’AÏEUL. Est-ce que le</i> <i>menuisier vient demain ?</i>	<i>Столяр</i> Батько. Столяр завтра направить. <i>Дід. Хіба завтра столяр</i> <i>прийде?</i>	<i>Плотник</i> Отец. Плотник завтра починит. <i>Дед. Разве плотник придет</i> <i>завтра?</i>

Продовження таблиці 4.10

1	2	3
<i>LA FILLE. Oui, grand-père, il vient travailler dans la cave.</i>	<i>Старша дочка. Авжеж, дідусю, він має роботу в льоху.</i>	<i>Дочь. Да, дедушка, у него есть работа в погребе.</i>
<i>(2) L'AÏEUL. Il va faire du bruit dans la maison !...</i>	<i>Дід. Буде тут грюкати в хаті!..</i>	<i>Дед. Он поднимет грохот на весь дом!..</i>
<i>LA FILLE. Je lui dirai de travailler doucement.</i>	<i>Старша дочка. Я скажу йому, щоб робив помалу.</i>	<i>Дочь. Я попрошу, чтоб он не очень стучал.</i>
<i>Le jardinier</i>	<i>Садівничий</i>	<i>Садовник</i>
<i>(3) L'ONCLE. Qu'est-ce que c'est ?</i>	<i>Дядько. Урсуло, що се таке?</i>	<i>Дядя. Что это?</i>
<i>LA FILLE. Je ne sais pas au juste ; je crois que c'est le jardinier. Je ne vois pas bien, il est dans l'ombre dans la maison.</i>	<i>Старша дочка. Не знаю гаразд; думаю, що то садівничий. Щось недобачаю, він у затінку, поза будинком.</i>	<i>Дочь. Не знаю, должно быть, садовник. Мне плохо видно – на него падает тень от дома.</i>
<i>(4) LE PÈRE. C'est le jardinier qui va faucher.</i>	<i>Батько. То садівничий косити збирається.</i>	<i>Отец. Садовник собирается косить.</i>
<i>L'ONCLE. Il fauche pendant la nuit ?</i>	<i>Дядько. Вночі косити?</i>	<i>Дядя. Он косит ночью?</i>
<i>LE PÈRE. N'est-ce pas dimanche, demain ? – Oui. – J'ai remarqué que l'herbe était très haute autour de la maison.</i>	<i>Батько. Адже завтра неділя. Так. Я завважив, що трава дуже висока навколо дому.</i>	<i>Отец. Ведь завтра воскресенье?.. Да... Я ему сказал, чтобы он обкосил вокруг дома.</i>
<i>(5) L'AÏEUL. Il me semble que sa faux fait bien du bruit...</i>	<i>Дід. Мені здається, що коса надто свище ...</i>	<i>Дед. Его коса что-то уж очень громко звенит...</i>

Закінчення таблиці 4.10

1	2	3
(6) <i>LA FILLE. Il fauche autour de la maison.</i>	Старша дочка.. Він косить біля дому.	Дочь. Он косит вокруг дома.
(7) <i>L'ÂËUL. L'aperçois-tu, Ursule ?</i>	Дід. <i>Ти його бачиш, Урсуло?</i>	Дед. <i>Ты его видишь, Урсула?</i>
<i>LA FILLE. Non, grand-père, il est dans l'obscurité.</i>	Старша дочка. Ні, діду, він у темряві.	Дочь. Нет, дедушка, – он в тени.
(8) <i>L'ÂËUL. Je crains qu'il ne réveille ma fille.</i>	Дід. Я боюся , коли б він дочки не збудив.	Дед. Боюсь , как бы он не разбудил мою дочь.
<i>L'ONCLE. Nous l'entendons à peine.</i>	Дядько. Нам його ледве чутно.	Дядя. Я еле слышу его.
<i>L'ÂËUL. Moi, je l'entends comme s'il fauchait dans la maison.</i>	Дід. А мені так, якби він у хаті косив.	Дед. А я слышу так явственно, как будто бы он косит в самом доме.

Столяр має направити двері, які не зачиняються, він має роботу в льосі в неділю, однак Дід боїться, що він шумітиме в будинку. Метерлінк уживає дієслово *venir* (1), яке в драмі постійно й наполегливо застосовується щодо тих, хто приходить у будинок, передається різними варіантами: *le menuisier vient demain/столяр прийде/плотник придет; il vient travailler/він має роботу/у него есть работа*. Приклад (2) – це також авторський прийом протиставлення *faire du bruit/travailler doucement*. Більше того, зворот *faire du bruit* уживається впродовж усієї драми. Тут ужито контекстуальні версії: *faire du bruit/грюкати/поднимет грохот*. Обставина місця *dans la maison* є антонімом до *dans la cave*. Мінський змінив обставину місця на спосіб дії: *dans la maison/на весь дом*.

У будинку чути шум від коси, і всі думають, що то садівник. Його не видно, тому що він перебуває в тіні. Навколо будинку висока трава й тому

садівничий має прийти косити в неділю. Дід, як і інші, не бачить садівничого, однак йому здається, що він косить у будинку й боїться, що шум розбудить його дочку. Метерлінк для садівничого вказує простір: *dans la maison/поза будинком/от дома* (3); *dans la maison/у хаті/в самом доме* (8) – *autour de la maison/біля дому/вокруг дома* (4). Висхідну градацію якості місця *dans l'ombre/у затінку/на него падает тень* (3) – *dans l'obscurité/у темряві/в тени* (7) дотримано лише в Лесі Українки. Авторський зворот *sa faux fait bien du bruit/коса надто свище/коса что-то уж очень громко звенит* (5) змінено обома авторами. У прикладі (4) Батько виражає сумнів, чи завтра неділя, особливий вихідний день тижня, сам собі стверджує. Потім говорить, що він помітив навколо будинку високу траву. У Лесі Українки не враховано сумнів Батька. Мінський перетворив на наказ факт, помічений Батьком: *J'ai remarqué que l'herbe était très haute autour de la maison/Я ему сказал, чтобы он обкосил вокруг дома*.

Столяр і садівник – це ті, котрі повинні наводити лад у будинку чи навколо нього (приміщення асоціюється із внутрішнім станом людини), насправді з'являється страх від того, що вони зчинять шум (збентеження, яке члени родини не готові прийняти, особливо Дід). Їх прихід небажаний (для Столяра та Садівничого) або ж недоречний (як для Садівничого). Столяр і Садівничий присутні лише в розмові й тому набувають особливого містичного ореолу. Столяр починає асоціюватись із виготовленням труни, Садівничий – зі скошуванням живого, Смертю, яка косить усе. Найближче до смерті з усіх присутніх на сцені – Дід, тому він і чує звук косіння як надто голосний. Зрозуміло, що звуки, які викликає робота Столяра й Садівничого, насправді не звучать (Садівничий не може косити вночі, а Столяр – майструвати у свято), отже, вони звучать в уяві. Але цілком вигадані звуки були б у всіх різні. Те, що ті самі звуки чують усі, хоч і з різною інтенсивністю, засвідчують їх реальне та водночас містичне існування. Якись звуки із Потойбіччя супроводжують нечутний хід Неминучої. Раціональні чоловіки не такі чутливі до містичного, на відміну від жінок, їм потрібні «гучніші» докази.

Архетипи Аніми/Анімуса доповнюються й іншими персонажами, представленими за принципом протиставлення, вони виконують не належні їм функції: сестра милосердя сповіщає про смерть; лікар не хоче, щоб немовля було в кімнаті матері й забороняє входити в її кімнату, незважаючи на те, що вона при смерті та потребує особливої уваги; годувальниця пішла відпочити й залишила хворого малюка самого (табл. 4.11).

Леся Українка й Мінський по-різному інтерпретують указаних персонажів. Леся Українка змінює, а Мінський конкретизує дію (1): *nous faisons trop de bruit/здіймемо гомін/мы заговорим слишком громко*. Метерлінк застосовує синекдоху (2): «*la soeur de charitéparaît sur le seuil, en ses vêtements noirs...*», Леся Українка – літоту: «*...на порозі з'являється сестра милосердя в чорних штанах...*», Мінський – гіперболу: «*...на пороге появляется сестра милосердия, вся в черном ...*». Сестра милосердя сповіщає про смерть жінки, Леся Українка подає це як жінка вже мертва. Мінський використовує гіперболу *en faisant le signe de la croix/осеняет себя крестным знамением*.

Таблиця 4.11

Авторські способи трансляції архетипів Аніми/Анімуса

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
<p>La soeur de charité :</p> <p>(1) <i>LE PÈRE. ... la soeur de charité est avec elle et elle nous avertirait si nous faisons trop de bruit.</i></p> <p>(2) <i>la soeur de charitéparaît sur le seuil, en ses vêtements noirs, et s’incline en faisant le signe de la croix pour annoncer la mort de la femme.</i></p>	<p>Сестра милосердя:</p> <p>Батько. там при ній, вона нам скаже, коли здіймемо гомін;</p> <p>на порозі з'являється сестра милосердя в чорних штанах, склоняється, хрестячись, даючи тим звістку, що жінка вже мертва.</p>	<p>Сестра милосердия:</p> <p>Отец. ... да и потом с ней сестра милосердия, она остановит нас, если мы заговорим слишком громко;</p> <p>на пороге появляется сестра милосердия, вся в черном; она наклоняет голову и осеняет себя крестным знамением, возвещая этим о смерти жены.</p>

Закінчення таблиці 4.11

1	2	3
Le médecin	Лікар	Доктор
(3) <i>LE PÈRE. Mais puisque les médecins affirment que nous pouvons être tranquilles...</i>	<i>Батько. Але ж лікарі запевняють, що можемо бути спокійними ...</i>	<i>Отец. Но раз доктора уверяют, что можно не опасаться ...</i>
(4) <i>L'AÏEUL. Pourquoi n'ai-je pu voir ma pauvre fille aujourd'hui ?</i>	<i>Дід. Чому се я сьогодні не міг відвідати бідної донечки?</i>	<i>Дед. Почему я не могу сегодня навестить мою бедную дочь?</i>
<i>L'ONCLE. Vous savez bien que le médecin l'a défendu.</i>	<i>Дядько. Ви знаєте, що лікар заборонив.</i>	<i>Дядя. Вам известно, что доктор это запретил.</i>
(5) <i>LE PÈRE. Oui, le médecin ne veut plus qu'il reste dans la chambre de sa mère.</i>	<i>Батько. Так, лікар не хоче, щоб він був при матері.</i>	<i>Отец. Доктор не позволяет держать его в комнате матери.</i>
(6) <i>LE PÈRE. ...Si ce n'est pour ma sœur et pour le médecin.</i>	<i>Батько. Хіба що приїде сестра або лікар.</i>	<i>Отец. Не пускайте никого, кроме моей сестры и доктора.</i>
(7) <i>L'ONCLE. À quelle heure le médecin viendra-t-il ?</i>	<i>Дядько. В котрій годині приїде лікар?</i>	<i>Дядя. В котором часу должен приехать доктор?</i>
<i>LE PÈRE. Il ne pourra pas venir avant minuit</i>	<i>Батько. До півночі не приїде.</i>	<i>Отец. Раньше полуночи не приедет.</i>
La nourrice	Мамка	Кормилица
(8) <i>L'ONCLE. Mais la nourrice est avec lui ?</i>	<i>Дядько. Але мамка при ньому?</i>	<i>Дядя. А кормилица при нем?</i>
<i>LE PÈRE. Non, elle est allée se reposer un moment; elle l'a bien gagné depuis ces derniers jours.</i>	<i>Батько. Ні, вона пішла заснути на хвилинку, вона ж таки заслужила за останні доби.</i>	<i>Отец. Нет, пошла отдохнуть – она это вполне заслужила...</i>

У Метерлінка лікарі запевняють (3), що вони можуть бути спокійними (антонім *хвилюватися*), Леся Українка подає дослівно, Мінський антонімом із безособовою формою: *можно не опасаться*. Показовим є приклад чотири: Дід питає, чому він не може побачити бідну донечку. У версіях утрачено семантичний смисл дії побачити (*voir*), адже дід сліпий: *відвідати бідної донечки/навестить мою бедную дочь*. У прикладі (5) в одному реченні допущено низку порушень. У Лесі Українки опущено ступінь дії *le médecin ne veut plus*/лікар не хоче, а також змінено обставину місця: *dans la chambre de sa mère/при матері*. Мінський використовує нееквівалентні дієслівні звороти: *le médecin ne veut plus*/Доктор не позволяет; *il reste*/держать его. Сьомий приклад засвідчує те, що двері будинку можуть бути відкритими лише для сестри-монахині й лікаря. Леся Українка та Мінський змінюють умову: *...Si ce n'est pour ta sœur et pour le médecin*/Хіба що приїде сестра або лікар/Не пускайте нікого, крім моєї сестри і доктора. Приклад (8) указує на неможливість лікаря приїхати до опівночі. У Лесі Українки і Мінського – це констатація факту без урахування залежності від умови: *Il ne pourra pas venir avant minuit*/До півночі не приїде/Раньше полуночи не приедет.

Годувальниця в найкритичніший момент пішла відпочити. Леся Українка використовує архаїзм із негативно забарвленим значенням: *мамка*, а непрямий додаток *avec lui/при ньому/при нем* указує на підпорядкованість стосунків. Дієслово *se reposer* Леся Українка передала гіперболою *заснути*. Обставина часу також стала гіперболою в Лесі Українки: *depuis ces derniers jours/за останні доби*, у Мінського – зовсім не враховано.

Як видно з прикладів, усі, хто мав би допомагати, насправді *забороняє, не хоче, не може приїхати, іде спати, сповіщає про смерть*. Відбувається зміна маркерів у ролі кожного Помічника (у мандрах Потойбіччям людину мають супроводжувати Помічники чи Провідники, аби вона могла повернутися назад). Замість охоронців людини, вони стають прислужниками смерті. Двоїстість, амбівалентність кожного персонажа посилює його архетипне значення. Ніхто не здатен допомогти, смерть – Неминуча.

Архетип Дитини пов'язаний із міфами про народження, сакральне й профанне. Дитина, народившись, учиться жити, сприймати навколишній світ, набуває власного досвіду, привносить у життя щось нове, індивідуальне й неповторне. Дитина символізує початок, майбутнє, звершення. Водночас дитина – це найбільш слабка, беззахисна істота, якій сильніше, ніж дорослому чи старому, загрожує смерть. У драмі архетип Дитини передає образ відсутнього малюка, через якого помирає матір (табл. 4.12).

Таблиця 4.12

Авторські способи трансляції архетипу Дитини

Maurice Maeterlinck « L'Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
<p>(1) <i>L'ÂËEUL, indiquant la porte à droite. Il ne peut pas nous entendre ?</i></p> <p><i>LE PÈRE. Non, non.</i></p> <p><i>L'ÂËEUL. Il dort ?</i></p> <p><i>LE PÈRE. Je suppose que oui.</i></p> <p>(2) <i>L'ÂËEUL. Il faudrait aller voir.</i></p> <p><i>LE PÈRE. Ursule, va donc voir s'il dort bien.</i></p> <p><i>LA FILLE ÂÎNÉE. Oui, mon père.</i></p> <p>(3) <i>LE PÈRE. Il dort ?</i></p> <p><i>LA FILLE ÂÎNÉE. Oui, mon père, très profondément.</i></p>	<p>Дід (показує на двері праворуч). Він нас не почує?</p> <p>Батько. Ні-ні!</p> <p>Дід. Він спить?</p> <p>Батько. Так, я гадаю.</p> <p>Дід. Слід би довідатись.</p> <p>Батько. Урсуло, піді лиш поглянь, чи він спить.</p> <p>Старша дочка. Добре, тату.</p> <p>Батько. Спить він?</p> <p>Старша дочка. Дуже міцно спить, татку.</p>	<p>Дед (показывая на дверь направо). А он не слышит нас?</p> <p>Отец. Нет, нет.</p> <p>Дед. Он спит?</p> <p>Отец. Думаю, что да.</p> <p>Дед. Надо бы посмотреть.</p> <p>Отец. Урсула, пойди погляди, спит ли он.</p> <p>Старшая дочь. Сейчас, папа.</p> <p>Отец. Спит?</p> <p>Старшая дочь. Да, папа, крепким сном.</p>

Закінчення таблиці 4.12

1	2	3
(4) <i>Ici on entend tout à coup un vagissement d'épouvanté, à droite, dans la chambre de l'enfant ; et ce vagissement continue avec des gradations de terreur, jusqu'à la fin de la scène.</i>	<i>Раптом чутно крик жаху праворуч, з дитячої хати; і сей крик чутно аж до кінця сцени з різними градаціями жаху.</i>	<i>Внезапно в комнате направо, где находится ребенок, раздается крик, и крик этот, становясь все тревожнее, не умолкает до конца пьесы.</i>

Для образу малюка Метерлінк обрав засоби протиставлення та висхідної градації: *Il ne peut pas nous entendre / Il dort / il dort bien / il dort très profondément/un vagissement d'épouvanté, à droite, dans la chambre de l'enfant / ce vagissement continue avec des gradations de terreur.*

У прикладі (1) запитується про факт у різних часових формах, в оригіналі – можливість факту: *Il ne peut pas nous entendre ?/Він нас не почує?/А он не слышит нас?* Дід і Батько просять подивитися, чи дитина спить, де дієслово *voir* ужито в обох випадках, а стосовно Діда це дієслово символічне, оскільки Дід сліпий (2): *Il faudrait aller voir/Слід би довідатись/Надо бы посмотреть; va donc voir/іди лиш поглянь/ пойди погляди.* Висхідна градація тут не врахована: *il dort bien/він спить/спит ли он; Il dort très profondément/Дуже міцно спить/крепким сном.* Приклад (4) Леся Українка майстерно переклала дослівно, Мінський – контекстуально довільно.

Архетип Дитини поєднується з архетипом Анімуса, на що вказує часте вживання займенника чоловічого роду: *il/він/он*. Однак малюк не виконує своїх функцій, він міцно спить, нічого й нікого не може почути. Це означає стан напівсмерті (малюк ще не вийшов із потойбічного царства смерті, вона присутня біля обох, матері й дитини, може забрати їх обох). Крик жаху лунає саме з кімнати дитини: символ спільного для всіх жаху життя перед лицем смерті. Отже, народження стає смертельним і далі смерть незримо присутня

біля кожного через хворобу. Дитина не радує, а жахає, бо вона прийшла у світ, де панує смерть.

Архетип Дитини поєднується й повною мірою розкриває архетип Тіні – гріховну сторону особи, неконтрольовані бажання (у тому числі сексуальні). Як ми вже зазначали, у драмі важко розібратися в родинних зв'язках, переплутані всі ролі, ніхто не виконує своїх обов'язків. Свідченням цього є народження неповноцінного малюка (табл. 4.13).

Таблиця 4.13

Авторські способи трансляції архетипів Анімуса/Тіні

Maurice Maeterlinck « L'Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
(1) L'ONCLE. <i>Voilà plusieurs semaines qu'il est né, et il a remué à peine ; il n'a poussé un seul cri jusqu'ici ; on dirait un enfant de cire.</i>	<i>Вже кілька тижнів, як він вродився, а ледве ворухнеться. Досі й разу не крикнув, так наче з воску дитина.</i>	<i>Ему уже несколько недель, а он все еще еле двигается, до сих пор ни разу не крикнул – не ребенок, а кукла.</i>
(2) L'AÏEUL. <i>Je crois qu'il sera sourd, et peut-être muet... voilà ce que c'est que</i>	<i>Я думаю, що він буде глухий, а може й німий... От що то значить</i>	<i>Боюсь, что он глухой, а может быть, и немой... Вот что значит</i>
(3) <i>les mariages consanguins...</i>	<i>споріднені шлюби...</i>	<i>брак близких по крови...</i>
(4) LE PÈRE. <i>Je lui en veux presque du mal qu'il a fait à sa mère.</i>	<i>Батько. Я сливе лихий на нього за ті болі, що він завдав своїй мамі.</i>	<i>Отец. Мать столько из-за него вынесла, что у меня против него какое-то нехорошее чувство.</i>
L'ONCLE. <i>Il faut être raisonnable ; ce n'est pas sa faute au pauvre petit. – Il est tout seul dans cette chambre ?</i>	<i>Дядько. Треба ж мати розум: що ж винна та бідна дитина? Він там сам в хаті?</i>	<i>Дядя. Это неблагоприятно: бедный ребенок не виноват ... Он один в комнате?</i>

Образ малюка суперечить традиційному сприйняттю дитини. Він ледве ворухнеться, не подає звуків. Від народження викликає негативне ставлення в членів родини: Батько лихий на нього за ті болі, які він спричинив матері. Дід боїться, що він буде глухий і німий, оскільки народжений у спорідненому шлюбі. Годувальниця втомилася від нього й пішла відпочити, залишивши самого в кімнаті. Лікар не дозволяє йому перебувати в кімнаті матері.

Леся Українка та Мінський уживають літоту (1): *Voilà plusieurs semaines/ Вже кілька тижнів/Ему уже несколько недель*; Мінський доповнює ще й гіперболою для підсилення значення: *il a retué à peine/он все еще еле двигается*. Вислів *un enfant de cire/наче з воску дитина/не ребенок, а кукла* дослівно переклала Леся Українка; у Мінського порівняння втрачає негативно-оцінювальний компонент лексики. Приклад (3) указує на те, що Батько майже бажає йому зла, Леся Українка переклала архаїчним, однак близьким за змістом зворотом; Мінський – довільно: *Je lui en veux presque du mal/Я сливе лихий на нього за ті болі/у меня против него какое-то нехорошее чувство*. Безособовий зворот (3) *Il faut être raisonnable/Треба ж мати розум/ Это неблагоприятно* Мінський передає антонімом.

Архетип Дитини/Тіні та Анімуса/Тіні – від народження гріховного й хворого малюка – транслює авторську ідею про те, що нові обставини життя змушують страждати всіх, проте кожного по-своєму, і треба мати розум це зрозуміти: *Il faut être raisonnable ; ce n'est pas sa faute au pauvre petit*. Незвична ситуація пробуджує та провокує незвичні почуття та поведінку, яку не усвідомлює особистість, тому блокує правильний вибір поведінкової реакції.

Архетип Тіні тісно переплітається з архетипом Іншого, того, ким ми є насправді, однак боїмося визнати.

Архетип Іншого – «я» справжній/несправжній передається Метерлінком у драмі поведінковою реакцією говорити правду/неправду (табл. 4.14).

Як видно з прикладів, у драмі М. Метерлінка спілкування між членами родини, побудоване навколо антитези «*tromper/dire la vérité*» – «обманювати/говорити правду», посідає особливе місце. Дід відчуває, що всі його й один

одного обманюють, просить підготувати його почути правду та, урешті-решт, сказати її. Дядько запевняє, що вони його не обманюють, оскільки жодної правди немає. Батько запевняє Діда, що він не зміг би довго жити в неправді. Дочки кажуть правду, але не розуміють того, що відбувається насправді.

Таблиця 4.14

Авторські способи трансляції архетипу Іншого

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
(1) <i>L’aïeul : Ursule, dis-moi la vérité, pour l’amour de Dieu !</i>	Дід: Урсуло, скажи мені правду , на Бога Святого!	Дед: Урсула, ради Бога, скажи мне всю правду!
<i>L’aïeul : Ursule, dis-moi la vérité.</i>	Дід: Урсуло, скажи мені правду!	Дед: Урсула, скажи мне всю правду!
<i>La fille ainée : Mais je vous dis la vérité, grand-père !</i>	Старша дочка: Та вам же правду кажуть , дідусю!	Старшая дочь: Мы говорим тебе всю правду , дедушка!
(2) <i>L’aïeul : Il ne faut pas essayer de me tromper.</i>	Дід: Нема чого намагатись обдурити мене .	Дед: Не надо меня обманывать .
<i>L’aïeul : Il ne faut pas essayer de me tromper ; je sais ce que je sais !</i>	Дід: Нема чого намагатись обдурити мене , я все знаю.	Дед: Не надо меня обманывать . Меня не проведешь...
(3) <i>L’oncle : Alors, croyez-en ceux qui voient.</i>	Дядько: Ну, то й ви вірте видючим.	Дядя: тогда верьте тем, кто видит.
(4) <i>L’oncle : Pourquoi irions-nous vous tromper ?</i>	Дядько: Ну, і нащо б ми вас мали дурити ?	Дядя: Зачем бы мы стали вас обманывать ?
<i>Le père : Il faudrait bien vous dire la vérité.</i>	Батько: Однаково ж прийшлося би потім вам сказати правду .	Отец: Наш долг – говорить вам правду .
<i>L’oncle : A quoi bon se tromper mutuellement?</i>	Дядько: Нащо нам одне одного дурити ?	Дядя: Какой смысл друг друга обманывать ?

Закінчення таблиці 4.14

1	2	3
(5) <i>Le père : Vous ne pourriez vivre longtemps dans l'erreur.</i>	Батько: Од вас довго неправда не сховалась.	Отец: Все равно мы бы не могли долго держатъ вас в заблуждении.
(6) <i>L'aïeul : Préparez-moi à la vérité !</i>	Дід: приготуйте мене, щоб я міг вислухати правду.	Дед: Подготовьте меня к правде!
(7) <i>L'oncle : Mais il n'y a pas de vérité !</i>	Дядько: Та нема жодної правди!	Дядя: Да ведь правды нет!
(8) <i>L'aïeul : Il y a longtemps que l'on me cache quelque chose !...Il y a trop longtemps qu'on me trompe ! J'attendrai que vous disiez la vérité.</i>	Дід: Від мене вже давно щось ховують!.. Надто вже довго дурили мене!.. Я пожду, поки ви самі скажете мені правду...	Дед: Давно уже от меня что-то скрывают!.. Слишком долго меня обманывали!.. Я буду ждать, пока вы откроете мне правду!
<i>L'aïeul : vous m'apprendriez la vérité, s'ils n'étaient pas autour de vous !.. Et d'ailleurs, je suis sûr qu'ils vous trompent aussi...</i>	Дід: Я знаю, що ви б мені правду сказали , якби їх не було коло вас!.. А врешті я певен, що вони і вас дувають...	Дед: ... если бы не они, вы бы открыли мне правду!.. К тому же я уверен, что они и вас обманывают...

Манера спілкування та її функції витлумачені доволіно. Мінський уживає гіперболу для передачі смислового значення слова «*la vérité*»: *всю правду*; Леся Українка – літоту: *жодної правди*. Ключове дієслово «*tromper*». Мінський передає еквівалентом, а Леся Українка – гіперболою «*дурити*» для того, щоб підсилити наміри членів родини приховати один від одного очевидні речі й водночас притлумити власний страх.

Як і в усій драмі, Метерлінк уживає сталі словосполучення без синонімічних версій. Їхнє значення змінюється залежно від того, хто говорить, а також доповнюються висхідною градацією: *dire la vérité / préparer à la vérité/apprendre la vérité/il n'y a pas de vérité*. Тут почасти вживаються

синонімічні версії. Так, *dis-moi la vérité/скажи мені правду/скажи мне всю правду*; *je vous dis la vérité/вам же правду кажуть/Мы говорим тебе всю правду* (1); *dire la vérité/сказати правду/говорить вам правду* (4); *disiez la vérité/скажете мені правду/откроете мне правду* (8); *Préparez-moi à la vérité/вислухати правду/Подготовьте меня к правде* (6); *vous m'apprendriez la vérité/що ви б мені правду сказали/вы бы открыли мне правду* (8); *il n'y a pas de vérité/ нема жодної правди/правды нет* (5). Приклад (5) також демонструє інтерпретацію: *Vous ne pourriez vivre longtemps dans l'erreur/Од вас довго неправда не сховалась/Все равно мы бы не могли долго держать вас в заблуждении*. В оригіналі вказано на те, що Дід не зміг би довго жити в невіданні. Заміна тема-рематичних зв'язків дещо деформує контекст. Так, Леся Українка вказала на існування неправди, яка все одно стала очевидною (констатація факту), Мінський – на те, що члени родини не обдурюють Діда, оскільки невдовзі цей факт став би очевидним (нема сенсу один одного обманювати).

Дід інтуїтивно відчуває те, що інші намагаються приховати. Вони ніби й не обдурюють і не говорять правди, оскільки самі не усвідомлюють того, що відбувається навколо них. Несвідомість персонажів, їхнє небажання чути чи бачити мову послань та визнати існування царства смерті набувають архетипного значення. Смерть – один із варіантів образу Тіні.

Архетип Іншого пов'язаний з архетипом Самості, внутрішньої гармонії людини. Як показують попередні приклади, навколишня обстановка бентежить усіх членів родини, розбалансовує, деморалізує. Вони не можуть вибрати адекватну поведінку, приховують стан страху й тривоги, який розповсюджується настільки сильно, що його відчуває навіть сліпий Дід.

Внутрішню розбалансованість героїв засвідчує манера спілкуватися між членами родини. Замість того, щоб заспокоїти чи підтримати, порадити, вони відповідають запитанням на запитання, часті повтори як небажання чути один одного та розкрити правду, тобто істинний стан справ. Це говорить про те, що в них немає власної думки, усвідомлення того, що відбувається (табл. 4.15).

Таблиця 4.15

Авторські способи трансляції архетипу Самості

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
(1) <i>Vous n’avez plus d’inquiétudes ?</i> <i>Pourquoi donc aurions-nous des inquiétudes ?</i>	<i>Ви вже не турбуєтесь?</i> <i>А чого б ми мали турбуватись?</i>	<i>Вас больше ничто не беспокоит?</i> <i>А из-за чего нам беспокоиться?</i>
(2) <i>Qu’allons-nous faire en attendant ?</i> <i>En attendant quoi ?</i>	<i>Що ж будемо робити чекаючи?</i> <i>Чого чекаючи?</i>	<i>Что мы будем делать в ожидании?</i> <i>В ожидании чего?</i>
(3) <i>J’entends bien que vous avez peur !</i> <i>Mais pourquoi donc aurions-nous peur ?</i>	<i>Я чую, що вам страшно.</i> <i>Та чого б нам було страшно?</i>	<i>Я слышу, что вам страшно!</i> <i>Да чего нам бояться?</i>
(4) <i>Pourquoi voulez-vous me tromper ?</i> <i>Qui est-ce qui songe à vous tromper ?</i>	<i>Нащо ви хочете обдурити мене?</i> <i>Та кому там хочеться вас дурити?</i>	<i>Зачем вы хотите обмануть меня?</i> <i>Да никто вас не обманывает.</i>
(5) <i>Pourquoi parliez-vous à voix basse ?</i> <i>Personne n’a parlé à voix basse !</i>	<i>Що се ви там говорили нишком тільки що?</i> <i>Ніхто нічого не говорив нишком.</i>	<i>Почему вы только что говорили шепотом?</i> <i>Никто не говорил шепотом.</i>

Запитання ставить Дід, відповідають Батько й Дядько. Запитується про все те, що вони відчують чи роблять, запитуючи у відповідь, вони ніби і заперечують, і переконують самих себе.

Тут бачимо повну адекватність перекладу. Однак уживаються контекстуальні доповнення для підсилення напруженого стану. Так, у

прикладі (1) Мінський доповнив неозначеним займенником-підметом *нишито*: *Vous n'avez plus d'inquiétudes/Bi вже не турбуєтесь/Вас больше ничто не беспокоит*, що імплікує не стан, а зовнішню причину, як і в наступному реченні-відповіді: *Pourquoi donc aurions-nous des inquiétudes/А чого б ми мали турбуватись/А из-за чего нам беспокоиться*. У прикладі (3) – той самий прийом: *pourquoi donc aurions-nous peur/чого б нам було страшно/чого нам боятся*. У прикладі (5) Леся Українка конкретизує обставиною місця (*там*) та неозначеним займенником-додатком (*ніхто нічого*), Мінський передає дослівно: *Pourquoi parliez-vous à voix basse/Що се ви там говорили нишком тільки що/Почему вы только что говорили шепотом; Personne n'a parlé à voix basse/Ніхто нічого не говорив нишком/Никто не говорил шепотом*.

Окрім манери спілкуватися, яка видає несамодостатність героїв, архетип Самості імплікує ще й переплутування чи невиконання ролей, недоцільну зміну функцій усіх персонажів (мати не доглядає малюка, а навпаки – страждає від нього; старша сестра – ігуменя в монастирі, служить Богу, а вдома не була ні разу; непорушний, німий малюк; служниця, яка сперечається з господарем), переплутування дня й ночі, вихідного та робочого дня (Садівничий косить уночі в неділю, Столяр лагодить у неділю) тощо.

Отже, застосовуючи міфокритичний аналіз, ми змогли розкрити ідейний задум автора, а використовуючи архетипний аналіз – на більш глибинному рівні проаналізувати архетипи як засіб реалізації авторського задуму. Стали більш зрозумілі всі ролі персонажів – і основних, і другорядних, які, однак, не менш важливі. Ми переконалися, що Морісові Метерлінку в невеликому за обсягом творі вдалося розкрити глобальний зміст – показати розгубленість людини перед усвідомленням власної смертності, неможливість знайти адекватну поведінкову реакцію, сформувані систему цінностей, віднайти смисл життя, осмислити своє буття.

Архетипний аналіз, як і міфокритичний, потрібно здійснювати на всіх рівнях тексту, це дає можливість урахувати всі нюанси авторського мовлення,

яким він наділяє своїх персонажів. Метерлінк майстерно використовує лексико-семантичний апарат, об'єднуючи його в чіткі стійкі синтаксичні структури.

Архетипний аналіз розкрив глибокий зміст за кожним висловом та його вживанням у тексті, у мовленні й діях відповідного персонажа. На прикладі драми Метерлінка проаналізовано, що процес і спосіб представлення мовних одиниць, котрі забезпечують комунікативний акт, корелюють із когнітивним процесом пізнання навколишнього світу.

Майстерність версій Лесі Українки й Мінського, як і огріхи, залежали від того, наскільки враховано значення та смисл лексико-семантичних маркерів і можливості їх еквівалентного добору в цільових мовах. Майстерність залежить від того, наскільки кожен автор утримує первинні та вторинні нюанси від початку до кінця тексту, відчуває єдність форми й змісту. Очевидно, що і Леся Українка, і Мінський бездоганно інтерпретували текст, хоч і кожен по-своєму. І український, і російський варіанти представляють драму Метерлінка саме як символістську драму, в основу якої покладено мову символів, багатшарових, тонко нюансованих, наділених складним філософським значенням. Це підтверджує, що обидва автори чудово опанували не лише творчість Метерлінка, а й стиль символізму, його філософію та світогляд. Водночас помічено й незначні розбіжності, наявні в обох варіантах, але вони стають очевидні лише на рівнях міфокритичного та архетипного аналізів. Це підтверджує принципову неможливість повного адекватного перекладу складного художнього тексту.

Архетипи – підсвідомі паттерни національної ментальності, що відображають поведінкову реакцію індивіда в кризових, межових, життєво значущих ситуаціях, стають міжнаціональними, загальнолюдськими. Універсалізм архетипних образів підтверджують обидві інтерпретаційні версії драми Метерлінка, оскільки в обох мовах смисл поведінкової реакції передано еквівалентно, різниця, переважно в структурних особливостях самих мов – на мовному рівні; у градації емоційної напруги – на смисловому рівні.

4.3.3. Візійна символіка драми

Дослідження мовної особистості, тобто взаємозалежності вербалізації знань і ментального розвитку особистості в процесі концептуалізації навколишньої реальності та формування естетично-ціннісної свідомості (і франкомовного національного соціуму, і загальнолюдського соціуму), постає нагальною проблемою наук, які досліджують поєднання мови й мислення.

Символ – та універсальна мовна категорія, котра ідеальним способом відображає мисленнєві процеси.

За словами Т. Свербілової, символізація авторської візії світу давалася взнаки у створенні особливої магічно-трансцендентної площини висловлювання, у якій виникала аура таємничості, містики перевтілень. Тенденції узагальнення, абстракції, сугестивної настроєвості зумовили недостатність (або й відсутність) психологічного аналізу в традиційному значенні внутрішньої динаміки характерів персонажів. <...> Авторська суб'єктність виявлялася в особливій «внутрішній» дії, створеній у просторі уяви, підсвідомості <...> Спроба синтезу елементів натуралізму із символізмом візійного типу давалася взнаки в децентрації «я», роздвоєнні героя на іпостасі свідомості. <...> Постаті в драмах цього типу є водночас реальними героями й «живими символами», персоніфікацією різних способів ставлення до світу [405, с. 20].

Символістська драма кінця XIX–початку XX століття поставила за мету донести зі сцени засобами сценічної мови складні філософсько-соціальні тогочасні проблеми так, щоб вони заявили про їх актуальність, важливість, перехід від індивідуально-особистісних цінностей до загальнолюдських. Символ узяв на себе виконання функції перетворення й передання абстрактної думки через конкретні засоби символічної мови.

Одним із письменників, хто надав символістській драмі здатність розкривати зі сцени сутність глибоких абстрактних ідей таким чином, що вони ставали загальнодоступними та зрозумілими пересічному глядачеві, був Моріс Метерлінк.

Як зазвичай буває, об'єднує родину нещастя: хвороба меншої дочки після страшних пологів. Незважаючи на те, що лікар запевнив у покращенні її здоров'я, усі перебувають у стані тривоги й страху, хоча, напевне, ніхто не знає, із чим це пов'язано. Померти можуть також інші члени родини – це і старий сліпий дід, і новонароджене хворе немовля. Відкрито ніхто не говорить про смерть, але страх смерті кожного відчувається в поведінці персонажів й атмосфері кімнати. Так, саме завдяки символів звичайна трагічна ситуація перетворилася на глибинно-філософську, коли за ширмою звичної поведінки приховується загальнолюдська екзистенційна проблема – переорієнтація цінності людського буття.

У драмі символ поліфункціональний. Насамперед, це символ-концепт, де концепт – ментальна одиниця універсального коду мислення людини, продукт індивідуального й соціального досвіду, а символ – мовний, вербальний і невербальний, чуттєвий репрезентант концепту.

Символ-концепт транлює головну ідею – усядисущість смерті, її непізнаність та неочікуваність. Смерть – несподівана гостя з потойбіччя, вона сама обирає, до кого й коли прийти. Символ-концепт «смерть» передається імпліцитно, сугестивно, саме лексичний вислів «смерть» жодного разу не прозвучав у драмі, однак її проникнення в атмосферу кімнати й почуття персонажів відчувається відразу.

Символ-концепт заявлено вже в самій назві драми. Лексема « L'Intruse » в заголовку транлює також основне смислове значення драми, підпорядковує її архітектоніку, зв'язність усього тексту. Однослівна знеособлена назва, зв'язуючись із текстом, розгортає ідею концепту, набуває нових семантичних значень, формує образну систему тексту, модифікує мисленнєво-когнітивний код і, зрештою, згортається до символічної форми вираження. Отже, назва заголовка – це спресована основна думка. Новаторство Метерлінка в тому, що символ-концепт акумулюється в символ-концепт-заголовок у форматі заголовок-текст (перехід від конкретного поняття до абстрактного й навпаки – непрохана (неминуха) – смерть – непрохана (неминуха)).

Лексему « L’Intruse » французькі словники трактують як:

1) Intrus, e (adjectif et nom) – qui s’introduit quelque part sans avoir qualité pour y être admis, sans y avoir été invité [559, p. 591], тобто той (а), хто проникає кудись, не будучи прийнятим чи запрошеним.

2) Intrus, e (subst. et adjectif) – 1. Se dit d’une personne qui usurpe une dignité, une charge. 2. Se dit d’une personne ou d’une chose qui fait intrusion [558, p. 613], тобто в першому трактуванні вказано, що це особа, яка узурпує гідність чи повноваження, у другому – це особа або предмет, яка (ий) здійснює вторгнення.

Отже, за обома словниками, ми можемо зробити висновок, що лексема *Intrus, e* – це особа або предмет (у значенні іменника) або той (а) (у значенні прикметника), хто (що) без надання згоди проникає фізично, впливає морально, негативно домінуючи над моральними цінностями. Так, однослівна лексема імплікує настільки багатозначний смисл. Звісно, це викликало певні труднощі, тому і Леся Українка, і Мінський пропонують різні версії назви драми. Леся Українка обирає «Неминуча» й «Непрохана», М. Мінський – «Непрошенная», «Непрошенная гостя». І в українських версіях, і в російських домінує лише одне семантичне значення, інші втрачаються, тому що в обох мовах немає повного адекватного еквівалента.

Як свідчить назва драми, у ній немає конкретної вказівки на виконавця дії, однак читачеві чи глядачеві це стає зрозуміло зразу. Таку здатність символу – транслювати багатозначність абстрактно-філософського змісту за конкретною мовною формою – простежуємо впродовж усієї драми.

Передаючи символічність образу смерті, Метерлінк використовує безособові займенники як лексичні маркери, ніби «безтілесні» форми: *personne/ ніхто/никто, rien/ніщо нічого/ничто, никто, quelqu’un/хтось/кто* – *нібудь,кто-то*, живої і неживої особи, наголошуючи на тому, що смерть залишається невідомою, непізнаною, нерозгаданою для світу людей (табл. 4.16).

Леся Українка дотримується прийому Метерлінка, уживаючи точні відповідники, а М. Мінський застосовує синоніми, заміну неживого предмета на особу.

Таблиця 4.16

Авторські способи трансляції символу «смерть»

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
<i>Vous n’avez plus d’inqui-études ?</i>	<i>Ви вже не турбуєтесь?</i>	<i>Вас больше ничто не беспокоит?</i>
<i>Il n’y a plus rien à craindre.</i>	<i>Вже ж нема чого боятись.</i>	<i>Нам больше нечего бояться.</i>
<i>Tu ne vois rien venir, Ursule ?</i>	<i>Ти нічого не бачиш, Урсуло?</i>	<i>Никто к нам не идет, Урсула?</i>
<i>Et toi, tu vois personne ?</i>	<i>І ти нікого не бачиш?</i>	<i>И ты никого не видишь?</i>
<i>Je crois que quelqu’un est entré dans le jardin...</i>	<i>Здається, мов хтось увійшов у садок...</i>	<i>Кто-то, кажется, вошел в сад.</i>
<i>Il doit y voir quelqu’un dans le jardin...</i>	<i>Хтось мусить бути у садку...</i>	<i>В саду кто-нибудь есть...</i>
<i>Il faut que quelqu’un passe près de l’étang...</i>	<i>Певне, хтось іде понад ставком ...</i>	<i>Кто-то идет мимо пруда...</i>
<i>Tu ne vois personne ?</i>	<i>Нікого не бачиш?</i>	<i>Ты никого не видишь?</i>

Щоб простежити майстерність Метерлінка в розміщенні символів у наративі драми, проаналізуємо їх за класифікаційними ознаками, які, власне, притаманні драмі: декорації (час, місце, інтер’єр, пейзаж); персонажі; ураховуючи те, хто, як і для чого це все презентує.

Відмінна риса драми – символічність просторово-часового континууму, хронотопу, який М. Бахтін трактує як «формально-змістову категорію, де час <...> згущується, ущільнюється, стає художньо зримим, а простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. <...> Прикмети часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється та вимірюється часом, <...> провідним началом у хронотопі є час» [37, с. 121–122]. Отже, хронотоп як

літературна категорія визначає сюжетну архітекtonіку драми, «надає чуттєво-наочного характеру» [37, с. 182], модифікує жанрову специфіку (у цьому випадку символістську драму з екзистенційною проблематикою), відображає експериментальність авторського художнього світу.

Моделюючи хронотоп драми, Метерлінк передбачав її універсальність у розкритті соціально-етичних проблем усього людства, моделюючи кризову ситуацію. Саме тому час, з одного боку, умовний (*La scène se passe dans les temps modernes*), з іншого – абсолютно конкретний, указується погодинно, що розміщує драму в теперішньому часі, дня, що минає, і ночі, котра наближається. Таке часове визначення відповідає жанру так званої «сутінкової драми», адже в сутінках відбувається все незвичне, усе видиме сприймається глибше на інтуїтивно-чуттєвому рівні, це час завершення одного циклу життя й настання нового, іншого (табл. 4.17).

Таблиця 4.17

Авторські способи трансляції хронотопу

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
<i>La scène se passe dans les temps modernes.</i>	<i>Діється в новітні часи.</i>	<i>Действие происходит в наши дни.</i>
<i>Une salle assez sombre en vieux château.</i>	<i>Доволі темна зала в старому замку.</i>	<i>Довольно темная зала в старом замке.</i>
<i>Il est neuf heures passées.</i>	<i>Вже дев’ята минула.</i>	<i>Уже пробило девять.</i>
<i>Dix heures sonnent.</i>	<i>Б’є десята година.</i>	<i>Бьет десять часов.</i>
<i>On entend sonner onze heures.</i>	<i>Чутно, як б’є одинадцять.</i>	<i>Часы бьют одиннадцать.</i>
<i>Minuit bientôt...</i>	<i>Хутко північ...</i>	<i>Скоро полночь ...</i>

Словосполучення *dans les temps modernes* у Лесі Українки подано дослівно, що не порушує актуальність ланцюжка автор—драма—читач (глядач) і вказує на те, що дія може відбуватися одночасно з читачем (глядачем) чи в майбутньому; у М. Мінського: *Действие происходит в наши дни*, більше поєднує сегменти драма—читач (глядач), ніби пропонуючи адресатові стати учасником розгортання й осмислення подій, більшою мірою наголошуючи на одночасності.

Концептуальний час і простір у символістській драмі – функціональна система специфічних художніх засобів, які моделюють специфічно-індивідуальне сприйняття дійсності. Для цього хронотоп драми тісно співвідноситься з дією та змістовим конфліктом драми. Хронотоп символістської драми характеризується ускладненими змістовими, асоціативними, вербальними формами, багатозначністю смислової семантики, саме тому семантичне розкриття значень символів, використаних автором, дасть можливість і адекватного розуміння головного задуму автора, і адекватної інтерпретації. Авторське усвідомлення хронотопу засвідчують конструктивні елементи-символи, що потребують спеціального дослідження й осмислення на текстовому та позатекстовому (асоціативному) рівнях.

Специфіка художнього простору в драмі полягає в тому, що він призначений для формування певних асоціацій для передання гостроти проблеми, указівки на її типовість чи унікальність. Читача (глядача) спонукають до абстрагування просторових компонентів, за допомогою котрих декодується зміст драми. У символістській драмі і час, і простір стають концептуальними, дають велику ціннісну інформацію, відображають авторський світогляд. Метерлінк ужив велику кількість символів, що, на перший погляд, ускладнюють текстове полотно, але, завдяки конденсації значень символів, вони стають доступними для розуміння.

Простір драми транслюється за допомогою двох функціональних структур, – це інтер'єр і пейзаж. Символістська драма розгортається в дуалістичному просторі – профанному й сакральному, матеріальному та

духовному. Простір як єдність світу, швидше – Всесвіту, передається в драмі за допомогою інтер'єру, що імплікує внутрішній стан людини або матеріальний профанний світ, той, який вона може комплектувати, котрий залежить від неї самої, і пейзажу, що імплікує зовнішній духовний світ, який від людини не залежить та їй не підвладний.

Обираючи місце події, Метерлінк не використовує зайвих деталей чи предметів, усі речі строго відібрані, а тому набувають символічного значення (табл. 4.18).

Таблиця 4.18

Авторські способи трансляції інтер'єру

Maurice Maeterlinck « L'Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
<i>Une salle assez sombre en un vieux château.</i>	Доволі темна зала в старому замку.	Довольно темная зала в старом замке.
<i>Une porte à droite, une porte à gauche et une petite porte masquée, dans un angle.</i>	Двері праворуч, двері ліворуч і скриті двері в кутку.	Дверь направо, дверь налево и маленькая задрапированная дверь в углу.
<i>Au fond, des fenêtres à vitraux où domine le vert, et une porte vitrée s'ouvrant sur une terrasse.</i>	В глибині вікна з кольоровими шибами , найбільше зеленої барви . Скляні двері на терасу.	В глубине – окна с цветными стеклами , главным образом с зелеными , и стеклянная дверь , выходящая на террасу.
<i>Une grande horloge flamande dans un coin.</i>	В кутку великий фламандський дзигар .	В углу большие фламандские часы .
<i>Une lampe allumée.</i>	Лампа горить.	Горит лампа .

На початку драми Метерлінк, описуючи інтер'єр, окреслює основні символи, що впродовж твору доповнюються новими смислами. Це старий

замок, темна зала, навіть коли горить лампа (бінарна опозиція), двері та вікна (символи входу/виходу в інший світ) розміщені в кутку (*dans un angle / dans un coin*) або в глибині (*au fond*), тобто в підсвідомості. Двері замасковані, вікна з кольоровими шибамі, де домінує зелений колір. Метерлінк не випадково обирає зелений колір для вікон. Вікна – це межа переходу від закритого простору у відкритий, символістське значення зеленого кольору – амбівалентне. З одного боку, це колір спокою, оновлення, духовності, з іншого – це відтінок Бога смерті й нового життя, а також колір хвороби, потойбічного світу [444, с. 108–109]. Годинник як символ стриманості, спокою, урівноваження, нагадування проплинність часу [444, с. 406] також розміщений у кутку. Метерлінк уживає синонім *фламандський годинник*, оскільки відомо, що він був фламандець за походженням, прихильником фламандського мистецтва й фламандського містицизму, що позначилося на всій творчості. Так, зіставленню образів п'єс Метерлінка з конкретними полотнами, осмисленню художньої кореляції літератури та мистецтва, використання умисної візуалізації й візійного описання на прикладі символістських п'єс Метерлінка стосується дослідження О. Профе [370].

Вікно, двері, лампа стають символами завдяки візійному прийому їх представлення в драмі (табл. 4.19).

Таблиця 4.19

Авторські способи трансляції символу «двері»

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
(1) <i>L’AÏEUL, indiquant la porte à gauche. Elle ne peut pas nous entendre ?</i> <i>LE PÈRE. ...d’ailleurs la porte est très épaisse.</i>	Дід (показує на двері ліворуч). Вона не може нас почути? Батько. ... та й двері товсті...	Дед (показывая на дверь налево). Она не слышит нас? Отец. Дверь массивная

Продовження таблиці 4.19

1	2	3
<i>L'ÂÏEUL, indiquant la porte à droite. Il ne peut pas nous entendre ?</i>	<i>Дід (показує на двері праворуч). Він нас не почує?</i>	<i>Дед (показывая на дверь направо). А он не слышит нас?</i>
<i>LE PÈRE. Non, non.</i>	<i>Батько. Ні-ні!</i>	<i>Отец. Нет, нет.</i>
<i>(2) LA FILLE. La porte vitrée est ouverte, grand-père.</i>	<i>Старша дочка. Шкляні двері відчинені, дідусю.</i>	<i>Дочь. Стеклянная дверь открыта, дедушка.</i>
<i>L'ÂÏEUL. Il me semble que le froid entre dans la chambre.</i>	<i>Дід. Здається, холод суне в хату.</i>	<i>Дед. На меня пахнуло холодом.</i>
<i>LA FILLE. Il y a un peu de vent dans le jardin, grand-père, et les rosés s'effeuillent.</i>	<i>Старша дочка. Трохи вітряно в садку, дідусю, і рожі облітають.</i>	<i>Дочь. В саду поднялся ветерок, осыпаются розы.</i>
<i>LE PÈRE. Eh bien, ferme la porte. Il est tard.</i>	<i>Батько. Ну, то зачини двері, Урсуло. Пізно вже.</i>	<i>Отец. Затвори дверь. Уже поздно.</i>
<i>LA FILLE. Oui, mon père. - Je ne peux pas fermer la porte.</i>	<i>Старша дочка. Добре, тату. Я не можу зачинити дверей.</i>	<i>Дочь. Сейчас, папа... Я не могу затворить дверь.</i>
<i>LES DEUX AUTRES FILLES. Nous ne pouvons pas la fermer.</i>	<i>Дві другі дочки. Ми не можемо зачинити.</i>	<i>Две другие дочери. Мы не можем ее затворить.</i>
<i>L'ÂÏEUL. Qu'y a-t-il donc, mes filles?</i>	<i>Дід. Що ж там таке, дітоньки?</i>	<i>Дед. Что случилось, внучки?</i>
<i>(3) L'ONCLE. Il ne faut pas dire cela d'une voix extraordinaire. Je vais les aider.</i>	<i>Дядько. Нащо то говорити таким непевним голосом? Я їм допоможу.</i>	<i>Дядя. Ничего особенного. Я помогу им.</i>
<i>LA FILLE AÎNÉE. Nous ne parvenons pas à la fermer tout à fait.</i>	<i>Старша дочка. Ніяк не всилкуємось гаразд зачинити.</i>	<i>Старшая дочь. Мы не можем притворить ее плотно.</i>

Продовження таблиці 4.19

1	2	3
<i>L'ONCLE. C'est à cause de l'humidité. Appuyons ensemble. Il faut qu'il y ait quelque chose entre les battants.</i>	Дядько. Се вогкість. Натиснімо всі. Щось, певне, є в дверях.	Дядя. Это из-за сырости. Наляжем все разом. Между двумя створками что-то застряло.
(4) <i>L'AÏEUL, s'éveillant Suis-je tourné vers la porte vitrée ?</i>	Дід (прокидаючись). Чи я обернений до скляних дверей?	Дед(просыпается). Я сижу лицом к стеклянной двери?
<i>LA FILLE. Vous avez bien dormi, grand-père ?</i>	Старша дочка. Добре проспались, дідусю?	Дочь. Ты хорошо спал, дедушка?
<i>L'AÏEUL. Suis-je tourné vers la porte vitrée ?</i>	Дід. Чи я обернений до скляних дверей?	Дед. Я сижу лицом к стеклянной двери?
<i>LA FILLE. Oui, grand-père.</i>	Старша дочка. Так. дідусю.	Дочь. Да, дедушка.
<i>L'AÏEUL. Il n'y a personne à la porte vitrée ?</i>	Дід. Нема нікого біля скляних дверей?	Дед. Никого нет за стеклянной дверью?
<i>LA FILLE. Mais non, grand-père, je ne vois personne.</i>	Старша дочка. Але ж, дідусю, я нікого не бачу.	Дочь. Да нет же, дедушка, я никого не вижу.
<i>L'AÏEUL. Je croyais que quelqu'un attendait.</i>	Дід. Мені здавалось, що там жде хтось.	Дед. Мне показалось, там кто-то ждет...
(5) <i>L'AÏEUL. C'est votre sœur ! c'est votre sœur ! On frappe à la petite porte.</i>	Дід. Це ваша сестра, се вона! Хтось стукається в двері.	Дед. Это ваша сестра! Это ваша сестра! В маленькую дверь стучат.
<i>L'ONCLE. Elle frappe à la porte de l'escalier dérobé.</i>	Дядько. Вона стукає в скриті двері.	Дядя. Она стучится в дверь, которая выходит на потайную лестницу.
<i>LE PÈRE. Je vais ouvrir moi-même, parce que cette petite porte fait trop de bruit; elle ne</i>	Батько. Я сам їй одчиню, бо сі малі двері страх риплять; їх тільки тоді одчиняють,	Отец. Пойду открою сам, а то эта дверца стала очень скрипеть ; ею пользуются

Продовження таблиці 4.19

1	2	3
<i>sert que lorsqu'on veut entrer dans la chambre sans qu'on s'en aperçoive.</i>	<i>коли хочуть увійти в хату, щоб ніхто не бачив.</i>	<i>редко – в тех случаях, когда хотят проникнуть тайком...</i>
(6) <i>LE PÈRE, a la servante. Quelqu'un n'est pas entré tout à l'heure ?</i>	<i>Батько (до служниці). Так ніхто не приходив от тільки що?</i>	<i>Отец (служанке). Никто сейчас не приходил?</i>
<i>LA SERVANTE. Mais non, Monsieur.</i>	<i>Служниця. Але ж ні пане.</i>	<i>Служанка. Да нет же, сударь!</i>
<i>LE PÈRE. Mais nous avons entendu ouvrir la porte !</i>	<i>Батько. Але ж ми чули, як одчиняли двері.</i>	<i>Отец. Но ведь мы слышали, как отворилась дверь!</i>
<i>LA SERVANTE. C'est moi qui ai fermé la porte.</i>	<i>Служниця. Се я зачиняла двері, пане.</i>	<i>Служанка. Это я затворяла дверь.</i>
<i>LE PÈRE. Elle était ouverte ?</i>	<i>Батько. То вони були одчинені?</i>	<i>Отец. Она была отворена?</i>
<i>LA SERVANTE. Oui, Monsieur.</i>	<i>Служниця. Так, пане.</i>	<i>Служанка. Да, сударь.</i>
<i>LE PÈRE. Pourquoi était-elle ouverte à cette heure ?</i>	<i>Батько. Чого ж вони були одчинені в таку пору?</i>	<i>Отец. Почему она была отворена в такой поздний час?</i>
<i>LA SERVANTE. Je ne sais pas, Monsieur. Je l'avais fermée.</i>	<i>Служниця. Не знаю, пане, я їх зачинила.</i>	<i>Служанка. Не знаю, сударь. Я ее затворила.</i>
<i>LE PÈRE. Mais alors, qui est-ce qui l'a ouverte ?</i>	<i>Батько. Коли так, то хто ж їх одчинив?</i>	<i>Отец. А кто же ее отворил?</i>
<i>LA SERVANTE. Je ne sais pas, Monsieur, il faut que quelqu'un soit sorti après moi...</i>	<i>Служниця. Не знаю, пане, хтось виходив після мене, пане.</i>	<i>Служанка. Не знаю, сударь. Должно быть, кто-нибудь выходил после меня...</i>

Закінчення таблиці 4.19

1	2	3
<i>LE PÈRE. Il faut faire attention. – Mais ne poussez donc pas la porte ; vous savez bien qu'elle fait du bruit !</i>	<i>Батько. Треба уважати. Але не кидайте дверима, ви знаєте, що вони грімкі.</i>	<i>Отец. Надо за этим следит... Да не толкайте дверь! Вы же знаете, что она скрипит.</i>

Дід показує на двері ліворуч і праворуч (1), це означає, що він добре орієнтується в просторі й знає, хто де перебуває, незважаючи на те, що він сліпий. Двері (*la porte est très épaisse* – *дуже товсті*) відгороджують родину від хворої та дитини. Леся Українка використовує літоту, М. Мінський – гіперболу: *la porte est très épaisse* – *двері товсті*/Дверь массивная.

У прикладі (4) Дід запитує, чи він сидить обернений до скляних дверей, оскільки йому здається, що там хтось чекає. Товсті двері – це блокування, скляні двері – вихід у простір. Дід знає й інтуїтивно відчуває, оскільки в сліпих більше розвинуті органи відчуття, а не раціоналізму.

Метерлінк використовує прийом протиставлення зачинені/відчинені двері (5–6) як символ неможливості, небажання/можливості, боязні дізнатися правду. Так, двері були відчинені, їх хтось відчинив. Дід просить зачинити двері, оскільки холодний вітер проникає в кімнату. Сім'я боїться холоду (холодний вітер як протяг, причина захворіти), сестри хочуть зачинити двері, але не можуть, тому що двері відсиріли (утруднився цей процес). Служниця (служниця профанного світу) і сестра-монахиня (служниця сакрального світу) приходять у дім по-різному. Служниця зачиняє двері, сестра-монахиня стукає в потаємні двері, якими користуються для того, аби увійти непомітно (5). Окрім того, двері, відчиняючись/зачиняючись, створюють шум (*elle fait du bruit*). Це ознаки активності, активних дій, і саме цього бояться всі члени родини, Батько ж забороняє доторкатися до дверей та зчиняти шум, тобто, замість того, щоб діяти, він наказує бути уважними, забороняє служниці входити в кімнату – перешкоджає приходу невідомого, боїться дізнатися правду.

Щоб передати символічне значення дверей як входу/виходу між світами, Метерлінк, як завжди, уживає влучні, конкретні вислови, які передаються по-різному. Леся Українка надає перевагу дослівній версії, М. Мінський – контекстуальній. Наприклад: *ferme la porte/зачини двері/Затвори дверь*; *fermer la porte/зачинити дверей/затворить дверь*; *fermer/зачинити/притворить ее плотно*; *Suis-je tourné vers la porte vitrée/ я обернений до скляних дверей/сизжу лицом к стеклянной двери* (4); *Il ne faut pas dire cela d'une voix extraordinaire/ Нащо то говорити таким непевним голосом/Ничего особенного* (3).

Іноді, навпаки, Леся Українка використовує синонімічні версії, а М. Мінський подає дослівно: *cette petite porte fait trop de bruit/малі двері страх риплять/дверца стала очень скрипеть* (5); *elle fait du bruit/ вони грімкі/она скрипит* (6).

У прикладі (2) *le froid entre dans la chambre/холод суне в хату/На меня пахнуло холодом* Леся Українка використала гіперболу та прийом адаптації, надала національної конотації (персонажі перебувають в одній із кімнат старого замку), а М. Мінський – граматичну трансформацію: заміну підмета й опущення обставини місця. У прикладі (5) *Elle frappe à la porte de l'escalier dérobé/Вона стукає в скриті двері/ Она стучится в дверь, которая выходит на потайную лестницу* Леся Українка використала семантичну компресію, М. Мінський – описовий варіант.

У Метерлінка двері – це символ входу/виходу із закритого простору у відкритий, із простору життя в простір смерті, а вікно – символ зв'язку між профанним/сакральним світами, можливість знати наперед, зазирнути в потойбіччя, не переступаючи межу (табл. 4.20).

Дід просить відчинити вікна, батько дозволяє – дочка відчиняє. Усі погоджуються з тим, що в кімнаті бракує повітря, оскільки вони занадто довго сиділи замкнені. Вікна, як і двері, імплікують відмежування від зовнішнього світу, замкнутість у своєму середовищі, небажання діяти. Дід відчуває, що навіть при відчинених вікнах із потойбічного світу не лунає жодного звуку, жодного сигналу. Цей світ для людей закритий. Крізь вікно не видно нічого,

крім дороги до кипарисів. У словнику символів сказано, що кипарис – це містичний символ із подвійним значенням – це символ відродження й життя після смерті [444, с. 143]. Кипариси чи їм подібні колоноподібні рослини часто садять на кладовищах.

Таблиця 4.20

Авторські способи трансляції символу «вікно»

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
(1) <i>LE PÈRE. Tu ne vois rien venir, Ursule ?</i>	<i>Батько. Ти нічого не бачиш, Урсуло?</i>	<i>Отец. Никто к нам не идет, Урсула?</i>
<i>LA FILLE AÎNÉE, à la fenêtre. Non, mon père.</i>	<i>Старша дочка (край вікна). Ні, тату.</i>	<i>Старшая дочь (у окна). Нет, папа.</i>
<i>LE PÈRE. Et dans l’avenue ? – Tu vois l’avenue ?</i>	<i>Батько. А на дорозі? Ти бачиш дорогу?</i>	<i>Отец. А на улице?.. Ты видишь улицу?</i>
<i>LA FILLE. Oui, mon père ; il y a clair de lune, et je vois l’avenue jusqu’aux bois de cyprès.</i>	<i>Старша дочка. Бачу тату; місяць світить, мені видно дорогу аж ген до кипарисів.</i>	<i>Дочь. Да, папа. Светит луна, и я вижу улицу до самой кипарисовой рощи.</i>
(2) <i>L’AÏEUL. Toutes les fenêtres sont-elles ouvertes, Ursule ?</i>	<i>Дід. Чи всі вікна одчинені, Урсуло?</i>	<i>Дед. Все ли окна открыты, Урсула?</i>
(3) <i>L’AÏEUL. Je ne me sens pas bien. Ursule, ouvre un peu la fenêtre.</i>	<i>Дід. Мені щось недобре, Урсуло; одчини трохи вікно.</i>	<i>Дед. Мне душно, Урсула, приоткрой окно.</i>
<i>LE PÈRE. Oui, ma fille, ouvre un peu la fenêtre ; je commence à avoir besoin d’air, moi aussi.</i>	<i>Батько. Справді, доню, одчини трохи вікно, оце вже й мені бракує повітря.</i>	<i>Отец. Да, дочь моя, приоткрой окно. И мне хочется подышать свежим воздухом.</i>

Закінчення таблиці 4.20

1	2	3
<i>La fille ouvre une fenêtre.</i>	<i>Старша дочка одчиняє вікно.</i>	<i>Старшая дочь открывает окно.</i>
<i>L'ONCLE. Je crois positivement que nous sommes restés enfermés trop longtemps.</i>	<i>Дядько. Я так думаю, що ми всі надто вже довго сиділи замкнені.</i>	<i>Дядя. Правда, мы слишком долго сидели взаперти.</i>
<i>(4) L'AÏEUL. Est-ce que la fenêtre est ouverte ?</i>	<i>Дід. Вікно одчинене?</i>	<i>Дед. Окно открыто?</i>
<i>LA FILLE. Oui, grand-père, Oui, grand-père, elle est grande ouverte.</i>	<i>Старша дочка. Авжеж, дідусю, одчинене настежи.</i>	<i>Дочь. Да, дедушка, настежь снаружи.</i>
<i>L'AÏEUL. On ne dirait pas qu'elle est ouverte ; il ne vient aucun bruit du dehors.</i>	<i>Дід. Не сказав би, що відчинене; не чути нічого зовні.</i>	<i>Дед. А кажется, что закрыто, – ни малейшего шума не доносится.</i>

Послідовність наближення людини до потойбічного світу впродовж життя Метерлінк передає висхідною градацією, яку Леся Українка передає дослівно, М. Мінський – доповнює опозицією *окно открыто/закрыто*:

– *nous sommes restés enfermés trop longtemps/ми всі надто вже довго сиділи замкнені/ мы слишком долго сидели взаперти (3);*

– *la fenêtre est ouverte/ Вікно одчинене/Окно открыто (4);*

– *Toutes les fenêtres sont-elles ouvertes/всі вікна одчинені/Все ли окна открыты (2);*

– *ouvre un peu la fenêtre/одчини трохи вікно/приоткрой окно (3);*

– *elle est ouverte/відчинене/закрыто (4);*

– *elle est grande ouverte/одчинене настежи/настежь (4).*

Леся Українка й М. Мінський застосовують прийом адаптації – наближення семантики слова вихідної мови до значення в цільовій мові:

l'avenue jusqu'aux bois de cyprès/дорогу аж ген до кипарисів/улицю до самой кипарисової роци.

За вікном видно світло, це світло від місяця (*clair de lune*), світло ночі, значення якого доповнює символ «лампа» (табл. 4.21).

Таблиця 4.21

Авторські способи градаційної трансляції символу «лампа»

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
<p>(1) <i>LES TROIS FILLES.</i> <i>Venez ici, grand-père, asseyez-vous sous la lampe.</i></p> <p><i>L’AÏEUL. Il me semble qu’il ne fait pas très clair ici.</i></p> <p>(2) <i>LE PÈRE. Il me semble que la lampe ne brûle pas bien ce soir.</i></p> <p><i>L’ONCLE. Il faudrait y mettre de l’huile.</i></p> <p><i>LE PÈRE. J’en ai vu mettre ce matin. Elle brûle mal depuis qu’on a fermé la fenêtre.</i></p> <p><i>L’ONCLE. Je crois que le verre est voilé.</i></p> <p><i>LE PÈRE. Elle brûlera mieux tout à l’heure.</i></p> <p>(3) <i>LA FILLE. Il me semble que la lampe a baissé.</i></p>	<p><i>Три дочки. Ходіть сюди, діду, сядьте при лампі.</i></p> <p><i>Дід. Мені здається, що тут не дуже ясно.</i></p> <p><i>Батько. Здається, лампа щось не добре горить цього вечора.</i></p> <p><i>Дядько. Треба долити.</i></p> <p><i>Батько. Я бачив, як доливали рано. Вона тьмяно горить, відколи вікна зачинили.</i></p> <p><i>Дядько. Я гадаю, скло запотіло.</i></p> <p><i>Батько. Зараз горітиме ліпше.</i></p> <p><i>Старша дочка. Здається, лампа трошки пригасла.</i></p>	<p><i>Три дочери. Сюда, сюда, дедушка! Садитесь поближе к лампе.</i></p> <p><i>Дед. Здесь, кажется, не особенно светло.</i></p> <p><i>Отец. Лампа что-то сегодня горит не особенно ярко.</i></p> <p><i>Дядя. Надо подлить масла.</i></p> <p><i>Отец. Утром я велел ее заправить. Она стала плохо гореть после того, как закрыли дверь.</i></p> <p><i>Дядя. Стекло помутнело.</i></p> <p><i>Отец. Сейчас разгорится.</i></p> <p><i>Дочь. Мне показалось, что лампа не так ярко горит.</i></p>

Закінчення таблиці 4.21

1	2	3
<i>LE PÈRE. J'y vois aussi clair que d'habitude.</i>	<i>Батько. Мені так само видно, як і завжди.</i>	<i>Отец. А по-моему, так же.</i>
<i>(4) L'AÏEUL. Qui est-ce qui fait ce bruit ?</i>	<i>Дід. Хто се загомонів?</i>	<i>Дед. Что это за звук?</i>
<i>LA FILLE AÎNÉE. C'est la lampe qui palpite ainsi, grand-père.</i>	<i>Старша дочка. Се лампа тріпотить, дідусю.</i>	<i>Старшая дочь. Это лампа мерцает, дедушка.</i>
<i>L'AÏEUL. Il me semble qu'elle est bien inquiète... bien inquiète...</i>	<i>Дід. Здається, вона дуже неспокійна ... дуже неспокійна...</i>	<i>Дед. Мне чудится беспокойное пламя... беспокойное пламя...</i>
<i>LA FILLE. C'est le vent froid qui la tourmente...</i>	<i>Старша дочка. Се на неї холодний вітер віє.</i>	<i>Дочь. Его задувает ветер.</i>
<i>L'ONCLE. Il n'y a pas de vent froid, les fenêtres sont fermées.</i>	<i>Дід. Звідки ж той холодний вітер? Вікна зачинені.</i>	<i>Дядя. Ветра нет – окна закрыты.</i>
<i>LA FILLE. Je crois qu'elle va s'éteindre.</i>	<i>Старша дочка. Здається, вона гасне.</i>	<i>Дочь. Лампа, кажется, гаснет.</i>
<i>LE PÈRE. Il n'y a plus d'huile.</i>	<i>Батько. Вигоріла.</i>	<i>Отец. Масло выгорело.</i>
<i>LA FILLE. Elle s'éteint tout à fait.</i>	<i>Старша дочка. Зовсім гасне.</i>	<i>Дочь. Она вот-вот погаснет.</i>
<i>(5) LE PÈRE. Il y a de la lumière dans la chambre de ma femme.</i>	<i>Батько. В жінчиній хаті є світло.</i>	<i>Отец. В комнате моей жены горит свет.</i>
<i>L'ONCLE. Nous en prendrons tout à l'heure quand le médecin sera venu.</i>	<i>Дядько. Зараз його візьмемо, ось нехай як лікар прийде.</i>	<i>Дядя. После прихода доктора мы возьмем оттуда лампу.</i>

У словнику символів лампа трактується як дух, правда, розум, саме життя – якості, що асоціюються зі світлом. У буддизмі та індуїзмі лампа як символ життя являє собою наслідування особистості під час переходу з одного стану буття в інший. Тому на гробницях чи вівтарях лампа представляла символ відданості Богу й Божественної участі. Її зображення може слугувати алегорією Пильності, а також Ночі. Лампа є також символом материнської турботи, що асоціюється з хворою дитиною [444, с. 186].

Перехід людини з одного стану буття в інший, відмирання Метерлінк передає то висхідною градацією зі станом порівняння прислівників, то спадною градацією, що Леся Українка передає дослівно, а М. Мінський – контекстуально: *la lampe ne brûle pas bien*/не добре горить/горит не особливо ярко (2); *Elle brûle mal*/тьмяно горить/плохо гореть (2); *Elle brûlera mieux*/горитиме ліпше/разгорится (2); *la lampe a baissé*/лампа трошки пригасла/лампа не так ярко горит – *la lampe qui palpite*/лампа тріпотить/лампа мерцаєт – *elle va s'éteindre*/ вона гасне/Лампа гаснет – *Elle s'éteint tout à fait*/Зовсім гасне/Она вот-вот погаснет (4).

Лампа – символ світла в кімнаті хворої жінки, яке родичі хочуть забрати, як натяк на те, що жінка скоро помре (5): *Nous en prendrons tout à l'heure quand le médecin sera venu*/Зараз його візьмемо, ось нехай як лікар прийде/После прихода доктора мы возьмем оттуда лампу.

Лампа стоїть там, де сидить Дід, сліпий, який не потребує світла. Але про світло говорить саме він. Лампа привертає до себе увагу, горить то яскравіше, то тьмяніше, поки не погасне цілком. Така концентрація уваги на атрибуті інтер'єру змушує реципієнта сприймати річ не як предмет побуту, а як поняття, яке приховує ще щось, натякає на додаткове значення. Поступово приходить розуміння, що лампа подавала знаки про вигорання життя, свідчила правду про наближення смерті. Світло – традиційний символ життя, так само як темрява – традиційний символ смерті. Але щоб символічні значення проявилися на сцені, кожен атрибут, який має зіграти роль символу, мусить виділитись із контексту, чітко візуалізуватись, посунутись у поле зору глядача, змусити його думати,

чому це відбувається. Але раніше, ніж активізується думка, глядач, стежачи, як лампа спалахує й гасне, відчує тривогу, що панує на сцені, бо раптове настання темряви в кожній людині будить архаїчні страхи, заховані в несвідомому.

Як видно з прикладів, символічні значення дверей, вікна й лампи в драмі пов'язані функціонально та мовно-виразовими значеннями.

У контексті ідейно-художнього авторського задуму пейзажні пріоритети доповнюють, деталізують основний конфлікт драми.

Пейзажна символіка, її роль та значення в художньому творі неодноразово ставали предметом дослідження науковців (Б. Галанов, В. Нікольський, Г. Поспелов, О. Потебня, Ч. Юсупов, ін.). Вони описують основні проблеми становлення і розвитку пейзажної лірики, деталізують методику дослідження пейзажної деталі, окреслюють дефінітивні ознаки самого терміна «пейзаж».

У літературознавчому словнику-довіднику пейзаж трактується як «композиційний компонент художнього твору: опис природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу» [259, с. 527].

В енциклопедичному словнику *Le Petit Larousse* ми знаходимо таке визначення пейзажу: *Paysage* (n. m.) – *étendue de pays qui s'offre à la vue* [559, с. 757].

Така дефініція вказує на національну специфіку та на діалектику національного й загальнолюдського образів природи.

Наприклад, О. Бенуа, російський художник та історик мистецтва, який більшість свого життя мешкав у Парижі, уключав у поняття «пейзаж» усе, що не є людина, усе те, що не пов'язане з людським розумом і душею [45, с. 7]. О. Потебня наголошував на тому, що між витвором мистецтва й природою стоїть думка людини, лише за такої умови мистецтво може бути творчістю [365, с. 30].

На думку Є. Васильєва, О. Галича, В. Назарця, «змістовий обсяг поняття «пейзаж» не вичерпується його допоміжною функцією як одного із засобів

художнього втілення персонажу» [120, с. 119]. Пейзаж виступає засобом увиразнення думок і переживань персонажів, наголошує на драматизмі подій.

Основний задум М. Метерлінка в драмі « L’Intruse » – передати образ смерті, але не як результат життя людини, завершення життя, а як процес, динамічність, те, до чого людина неминуче прийде; смерті, яка, як би її не чекали чи не передбачали, завжди приходить несподівано, яка дає про себе знати особливим, загостреним, проникливим відчуттям існування потойбічного світу. Саме тому, щоб передати цей зв’язок – реального й потойбічного, автор розміщує своїх героїв у конкретному місці – це кімната старого замку, а все, що відбувається поза нею, вони спостерігають через вікно чи відчинені двірі. Такий задум автора пролонгує простір: кімната – сад – ставок – село – небо – світ. Спеціально підібрані прості й конкретні деталі символізують чотири стихії: земля – *le jardin*; вогонь – *une lampe allumée*; вода – *un étang*; повітря – *le vent*. Особливість такого прийому в тому, що увага акцентується із частини на ціле, відчувається повнота, єдність і гармонія світу, у якому перебуває людина.

Пейзаж зображено зараз, сьогодні, конкретно вказано кожну годину (*Il est neuf heures passée... Dix heures sonnent... On entend sonner onze heures... Minuit bientôt...*), що передає неповторність кожної митті життя. Водночас, обраний час не випадковий, це кінець одного дня, за яким прийде наступний (*N’est-ce pas dimanche, demain ?*), неділя, це день відпочинку, день завершення робочого тижня, день завершення певного проміжку життя.

Для адекватного втілення задуму М. Метерлінк обирає конкретні та яскраво виражені засоби, які передають уявну, віртуальну картину твору, виступають важливим компонентом художнього простору й часу, підсилюють переживання і психологізм персонажів. Щоб їх відчутти й передати в цільові мови, потрібна особлива майстерність.

Кожну з указаних стихій репрезентують відповідні символи, які можна класифікувати як: 1) погодні явища; 2) абстрактні поняття; 3) конкретні поняття; 4) живі особи.

На конкретних прикладах схарактеризуємо майстерність Метерлінка, коментуючи засоби творення пейзажу як продукту суб'єктивної художньої творчості, яка пронизана індивідуальним, філософським, естетичним світосприйняттям (табл. 4.22).

Таблиця 4.22

Авторські способи трансляції погодних явищ

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
<i>Il a plu toute la semaine et ces nuits sont humides et froides.</i>	<i>Цілий тиждень йшов дощ, і ночі тепер холодні та вогкі...</i>	<i>Всю неделю шел дождь; ночи сырые, холодные.</i>
<i>Quel temps fait-il ?</i>	<i>Як там надворі?</i>	<i>Вечер теплый?</i>
<i>Il fait très beau.</i>	<i>Дуже гарно.</i>	<i>Очень теплый.</i>
<i>Un peu de vent s’élève dans l’avenue.</i>	<i>Щось трохи вітрець по дорозі.</i>	<i>Поднимается ветерок.</i>
<i>Il y a peu de vent dans le jardin.</i>	<i>Трохи вітряно в садку.</i>	<i>В саду поднялся ветерок.</i>

Із прикладу видно, що автор передає стан погоди на протиставленні, щоб підсилити внутрішні мінливі переживання героїв, і саме тому, мабуть, у М. Мінського випущено обставину місця (*dans l’avenue*), і домінуючим стає дієслово (*Поднимается...*). В іншому випадку, навпаки, домінує обставина місця (*В саду...*), звідки, за сюжетом, й очікують приходу непроханої гості. Леся Українка майже у всіх прикладах дотримується синтаксичної і семантичної точності, за винятком слова *vent* – *вітрець*, а не *вітер*, ніби применшуючи напругу. Такий самий прийом застосовано і в російському варіанті (табл 4.23). У тому, що пейзаж не лише форма, а й компонент у відображенні віртуальної реальності, ми переконуємося з наведених прикладів. Автор застосовує повтори й протиставлення для акцентуації уваги та

підсилення відчуттів читача. Ми бачимо різні граматичні трансформації, але одну ціль – близьку передачу змісту.

Таблиця 4.23

Авторські способи трансляції пейзажу

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
(1) <i>Il y a des étoiles se- pendant...</i>	<i>Однак же тепер зоряно...</i>	<i>А небо все же звездное.</i>
(2) <i>... les étoiles, ça ne prouve rien.</i>	<i>Зорі нічого не значать.</i>	<i>Это не важно.</i>
(3) <i>... il y a claire de lune...</i>	<i>...місяць світить...</i>	<i>Светит луна.</i>
(4) <i>Il me semble que le froid entre dans la chambre.</i>	<i>Здається, холод суне в хату.</i>	<i>На меня пахнуло холодом.</i>

Вічну боротьбу життя й смерті автор зображає за допомогою висхідної градації та протиставлення *l’ombre / l’obscurité / des ténèbres – la lumière / les grandes clartés* (табл. 4.24).

Ще на початку розвитку семасіології зазначалося, що слова та їх значення не функціонують хаотично, а незалежно від нашої свідомості об’єднуються в різні групи, причому основою для групування слугує схожість або пряма протилежність за основним значенням.

Протиставлення, яке так часто використовує Метерлінк, Леся Українка передає висхідною градацією, гіперболою й антитезою: *у затінку/у темряві/у вічній темряві – світло/дуже ясне світло*, а М. Мінський, окрім указаних тропів, використовує ще метафору: *тень/в тени/темнота/вечные потемки/тьма–огонь/сильный свет*; у Метерлінка – висхідна й спадна градація та антитеза: *faire du bruit / fait bien du bruit / fait trop de bruit – aucun bruit / un silence extraordinaire / un silence de mort*, Леся Українка, як і М. Мінський, використовують адаптацію, заміну підмета для увиразнення виконавця дії.

Авторські способи трансляції висхідної градації та протиставлення

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
<i>il est dans l’ombre</i>	<i>Він у затінку</i>	<i>На него падает тень</i>
<i>il est dans l’obscurité.</i>	<i>Він у темряві</i>	<i>Он в тени</i>
<i>...toujours ces ténèbres, ces ténèbres...</i>	<i>Завжди ся темрява, ся темрява.</i>	<i>Вечные потемки, вечные потемки...</i>
<i>Il distingue les grandes clartés.</i>	<i>Він одрізняє дуже ясне світло</i>	<i>Он различает только сильный свет</i>
<i>Pourquoi avez-vous éteint la lumière ?</i>	<i>Нащо ви сгасили світло?</i>	<i>Почему вы погасили огонь?</i>
<i>Je suis ici, tout seul, dans des ténèbres sans fin !</i>	<i>Тільки я тут у вічній темряві.</i>	<i>А я один в беспросветной тьме!</i>
<i>Il n’y a plus que les ténèbres entre elle et moi, et vous tous.</i>	<i>Тільки темрява межи нею і мною та ви всі!..</i>	<i>Между мною и ею, между мною и всеми вами – темнота.</i>
<i>Il va faire du bruit dans la maison !..</i>	<i>Буде тут грюкати у хаті!..</i>	<i>Он поднимет грохот на весь дом.</i>
<i>... le bruit d’une faux.</i>	<i>Хтось клепає косу...</i>	<i>...лязг оттачиваемой косы</i>
<i>... sa faux fait bien du bruit...</i>	<i>...коса занадто свище...</i>	<i>Коса очень громко звенит...</i>
<i>Je n’entends aucun bruit dans les souterrains.</i>	<i>Однак же я не чую, щоб хто йшов.</i>	<i>Ни малейшего шума не доносится снаружи.</i>
<i>...cette petite porte fait trop de bruit ;</i>	<i>Сі малі двері страх риплять.</i>	<i>Она скрипит.</i>
<i>Il y a un silence extraordinaire.</i>	<i>Надзвичайна тиша.</i>	<i>Странная тишина.</i>
<i>... un silence de mort.</i>	<i>Мертва тиша.</i>	<i>Мертвая тишина...</i>

Метерлінк майстерно застосував стилістичний прийом антитези навколо основних смислових понять: «смерть», «страх», «(само)обман», «темрява», «шум». Він використовує одне смислове слово, а всі імпліцитні значення залежать або від персонажа, який озвучує репліки, або ж від ліво-, правостороннього лексичного оточення, що й створює особливе стилістичне поєднання. Антитеза, висхідна та спадна градація передають затихання чи зростання і внутрішнього, і зовнішнього напружень (табл. 4.25).

Таблиця 4.25

Авторські способи градаційної трансляції конкретних понять

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
(1) <i>Tu vois l’avenue ?</i>	<i>Ти бачиш дорогу?</i>	<i>Ты видишь улицу?</i>
(2) ... <i>les arbres tremblent un peu.</i>	<i>... деревя трошки затремтіли.</i>	<i>... чуть колышутся деревья.</i>
(3) <i>Je sens que quelqu’un est entré dans le jardin...</i>	<i>Здається, мов хтось увійшов у садок.</i>	<i>Кто-то, кажется, вошел в сад.</i>
<i>Il faut que quelqu’un passe près de l’étang.</i>	<i>Певне, хтось іде понад ставком.</i>	<i>Кто-то, верно, идет мимо пруда.</i>
(4) <i>Mais cependant l’étang est dans le clair de lune.</i>	<i>Адже ставок освічений місяцем.</i>	<i>А между тем пруд озарен луною.</i>
(5) ... <i>les roses s’effeuillent.</i>	<i>...рожі облітають...</i>	<i>... осыпаются розы.</i>
(6) ... <i>ce sont les feuilles qui tombent...</i>	<i>...то листя спадає...</i>	<i>... это падают листья...</i>

Дерева тремтять, рожі облітають, листя спадає... – усе вказує на завершеність життя й перехід в інший стан буття.

За словником символів, *l’étang/ставок/пруд* – це магічне місце (вода символізує жіноче начало), у ширшому значенні пов’язане з хаосом, смертю та

таємничим зникненням сонця, денного світила, це місце, через яке спускаються в потойбічний світ [444, с. 249–250]. *Le jardin/садок/сад* – це, навпаки, образ ідеального світу, космічного порядку й гармонії. Сад – це видиме благословення Господнє й здатність самої людини досягнути духовної гармонії, прощення та благодаті [444, с. 319]. Смерть (хтось) іде і понад ставком, і входить у садок (3), тобто, вона існує і в потойбічному, і в ідеальному світі як благословення Господнє і як здатність самої людини осягнути сенс свого буття. Окрім того, зворот Метерлінка *claire de lune*, який уживається і стосовно інтер'єру, і щодо пейзажу, підсилює таємничість завершеності життя. У версіях домінує значення *місяць*, а не *світло*: *il y a claire de lune/місяць світить/Светит луна;l'étang est dans le clair de lune/ ставок освічений місяцем/пруд озарен луною*.

Метерлінк використав дієслова руху в теперішньому часі, які вказують на певну завершеність (*passe, s'effeuillent, tombent*), дієслово стану тривожності – *les arbres tremblent*, яке Леся Українка передає минулим часом як констатацію – *затремтіли*, а М. Мінський – пом'якшуючим еквівалентом – *коляшуться*. Відзначимо заміну підмета на додаток, заради підсилення відчуття впливу ззовні: *je vois* – *мені видно*; *je sens* – *здається*; *кажется*.

Для підсилення головного задуму автор застосував прийом персоніфікації природи, тобто переведення абстрактних образів у ранг конкретних персонажів-символів, дуалістичне розуміння дня й ночі, світлого та темного, вічності й смерті, Божественного та людського.

Цей задум доповнюють живі атрибути природи: *соловейки, лебеді, риби, собаки*, які також передають стан страху (табл. 4.26).

За словником символів, соловей – безсмертний птах, спів якого асоціюється з радістю або ж тугою за раєм, у Японії – це пророк святих духів [444, с. 352]; лебідь – суперечливий символ світла, смерті, перетворення [444, с. 187]; риби – це емблема секретного знака Ісуса Христа [444, с. 316]; собака – сторож і проводир потойбічного світу [444, с. 344].

Авторські способи персоніфікації природи

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
... <i>entendez-vous les rossignols ?</i>	... ви <i>чуєте соловейків?</i>	<i>Слышите, соловьи поют?</i>
<i>Je n’entends plus des rossignols.</i>	<i>Я вже не чую солов’їв.</i>	<i>Я уже не слышу соловьев.</i>
... <i>les rossignols se sont tus tout à coup.</i>	... соловейки <i>раптом замовкли.</i>	... соловьи <i>вдруг замолкли.</i>
... <i>les cygnes ont peur.</i>	... лебеді <i>сполохались.</i>	... <i>пугаются лебеди.</i>
<i>Tous les poissons de l’étang plongent subitement.</i>	<i>Всі риби на ставку раптом плюснули на дно.</i>	<i>Все рыбы в пруду вдруг ушли под воду.</i>
<i>Je ne m’explique pas pourquoi les chiens n’aboient point.</i>	<i>Не розумію, чому собаки не брешиуть.</i>	<i>Непонятно, почему не лают собаки.</i>
<i>Je vois le chien de darde tout au fond de sa niche.</i>	<i>Я бачу собаку отам у будці.</i>	<i>Сторожевой пес забрался в будку.</i>
<i>Les cygnes vont vers l’autre rive !..</i>	Лебеді <i>пливуть</i> на той бік.	Лебеди <i>плывут</i> к тому берегу.
<i>Est-ce que les rossignols ne recommencent pas à chanter ?</i>	Чи солов’ї знов не <i>щебечуть?</i>	<i>А что соловьи, снова запели?</i>
<i>Je n’entends plus un seul dans toute la campagne.</i>	<i>Не чую більш ні одного нігде навколо.</i>	<i>Я не слышу ни одного.</i>

Метерлінк використовує заперечні граматичні форми стосовно живих осіб, наголошуючи на кінці життя і його віддаленості від головних персонажів: *les poissons plongent subitement* ; *les cygnes* (символ вічності) *vont vers l’autre rive*; *les chiens* (той, хто попереджає прихід невідомих) *n’aboient point* ; *les*

rossignols (символ весни, розквіту, відновлення) *ne recommencent pas à chanter*. Простежуємо певні відмінності під час передавання обставин місця: *plongent subitement* – плюснули на дно; *ушли под воду*; *vers l'autre rive* – на той бік; *к тому берегу*; *dans toute la campagne* – нігде навколо; у М. Мінського – лексико-граматичне опущення обставини, яке, зазвичай, використовується для виключення зайвої інформації й для компенсації семантичного значення фрази чи контексту.

Отже, усі предмети інтер'єру чи пейзажу, усі живі особи тією чи іншою мірою символічно відображають зв'язок профанного/сакрального світів, імплікують певну ідею або намір автора.

Ці приклади вирізняють і манеру Лесі Українки, яка характеризується вживанням народно-розмовного стилю, насичена реаліями та діалектизмами, тобто «лексико-стилістичними одиницями з нестандартною залежністю від контексту», що, як зазначає дослідниця Т. Казакова, вимагають особливої технології, а саме: «При перекладі цих одиниць необхідні спеціальні прийоми перетворення, під час яких важливо враховувати єдність таких факторів, як мовний, культурологічний та психологічний» [196, с. 50] (табл. 4.27).

Таблиця 4.27

Культурологічні прийоми перетворення

Maurice Maeterlinck « L'Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
... <i>les chiens n'aboient point.</i>	<i>собаки не брешуть...</i>	<i>собаки не лают...</i>
... <i>font des signes d'intelligence...</i>	<i>показують один одному на митах...</i>	... <i>делают друг другу знаки...</i>
... <i>l'horloge fait bien du bruit...</i>	<i>дзигар занадто цокає...</i>	<i>часы уж очень стучат...</i>
<i>Une grande horloge flamande</i>	<i>Великий фламандський дзигар.</i>	<i>Фламандские часы</i>

Закінчення таблиці 4.27

1	2	3
<i>Je lui en veux presque du mal...</i>	<i>Я сливе лихий на нього...</i>	<i>...у мене против него какое-то нехорошее чувство.</i>
<i>Je voudrais que...</i>	<i>Я хтів би...</i>	<i>Хорошо, если бы...</i>
<i>La nourrice</i>	<i>Мамка</i>	<i>Кормилица</i>
<i>Au dernier coup...</i>	<i>...за останнім гуком...</i>	<i>При последнем ударе...</i>
<i>Paul</i>	<i>Павло</i>	<i>Поль</i>

Такі міжмовні трансформаційні прийоми виправдані в контексті діалогу культур.

Так, Метерлінк використовує елементи природи як важливого компонента у створенні певного художнього образу (у цьому випадку – образу смерті). Автор зобразив природу у двох важливих аспектах: 1) природа вічна, постійна, наочна; 2) природа передається через розмову персонажів, вона навіює ірреальні відчуття кожному з них.

Метерлінк не просто описує природу (власне описи відсутні в драматичному жанрі, лише елементи – у ремарках, діалогах і монологів), а розкриває її внутрішню динаміку. Яскраво акцентовані пейзажні деталі в мові персонажів виражають скорботний стан персонажів, співвідносяться з буттям і створюють ефект пролонгації миттєвостей.

Деталі пейзажу чітко співвідносяться із загальною концепцією автора, із його уявленням про гармонію й дисгармонію, про соціальне та вічне, про конкретне й загальне, про земне та потустороннє.

Хронотоп символістської драми зумовлює й характер персонажів.

Щодо головних персонажів, то автор не подає жодних конкретних даних (немає навіть коротких ремарок щодо зовнішності), деякі імена звучать наприкінці драми, але не зливаються з образом персонажа, персонажі підкреслено невиразні, умовні. Проте майстерними прийомами Метерлінку

вдається передати їхній внутрішній стан страху та тривоги, стурбованості, наповнити містицизмом і драматизувати їхню поведінку (табл. 4.28).

Таблиця 4.28

Авторські способи презентації основних персонажів

Maurice Maeterlinck « L’Intruse »	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
<i>L’aïeul (Il est aveugle)</i>	Дід (сліпий)	Дед- слепой.
<i>Il s’inquiète toujours outre mesure. Il y a des moments où il ne veut pas entendre raison.</i>	Турбується без міри. Часом просто нічим його не вмовиш, і слухати нічого не хоче.	Он всегда ужасно волнуется. И ничем его нельзя успокоить.
<i>Il a près de quatre-vingts ans.</i>	Він має вже років з вісімдесят.	Ему под восемьдесят.
<i>Il est comme tous les aveugles.</i>	Всі сліпці такі.	Он-как все слепые.
<i>Il distingue les grandes clartés.</i>	Він одрізняє дуже ясне світло.	Он различает только сильный свет.
<i>Il a souvent d’étranges idées.</i>	Часами він має дивні думки.	У него часто являются странные мысли.
<i>Il y a des moments où il n’est pas amusant.</i>	Часами він не дуже приємний.	Иногда с ним не очень весело.
<i>Il dit absolument tout ce qu’il pense.</i>	Він говорить все чисто, що думає.	Он говорит все, что думает.
<i>Dans le temps il était aussi raisonnable que nous ; il ne disait rien d’extraordinaire.</i>	Колись він був собі тямущий, як от і ми, і не говорив нічого надзвичайного.	Когда-то он был таким же разумным, как мы, ничего непонятного не говорил.
<i>Le père- Paul ...c’est la première fois que je</i>	Батько- Павло ...се перший раз, що я	Отец - Поль ...в первый раз после ее

Закінчення таблиці 4.28

1	2	3
<i>me sens chez moi, au milieu des miens, depuis cet accouchement terrible.</i>	почуваюся дома межи своїх після цих її страшних пологів.	мучительных родов я чувствую, что я дома, что я среди своих.
<i>Je lui en veux presque du mal qu'il a fait à sa mère</i>	<i>Я</i> сливе лихий на нього за ті болі, що він завдав своїй мамі.	<i>Мать</i> столько из-за него вынесла, что у меня против него какое-то нехорошее чувство.
<i>L'oncle- Olivier:</i> <i>Ne pas savoir où l'on est, ne pas savoir d'où l'on vient, ne pas savoir où l'on va, ne plus distinguer midi de minuit, ni l'été de l'hiver... et toujours ces ténèbres, ces ténèbres... j'aimerais mieux ne plus vivre...</i>	<i>Дядько-Олів'є:</i> <i>Не знати, де сидиш, не знати, куди йдеш, не знати, звідки приходиш, не одрізняти півдня від півночі, літа від зими...і завжди ся темрява, ся темрява... Я б волів не жити...</i>	<i>Дядя- Оливье:</i> <i>Не знать, где находишься, не знать, откуда идешь, не знать, куда идешь, не отличать полдня от полуночи, лета от зимы...И эти вечные потемки... Я предпочел бы умереть...</i>
<i>Les trois filles :</i> <i>Les troissoeurs se lèvent et, se tenant par la main, entrent dans la chambre, à droite.</i>	<i>Три дочки:</i> <i>Всі три дочки</i> встають і, держачись за руки, йдуть <i>в хату</i> праворуч.	<i>Три дочки:</i> <i>Три дочки</i> встають и , держась за руки, уходят <i>в комнату</i> направо.
<i>... les troissoeurs qui s'embrassent.</i>	<i>... три сестриці</i> поцілувались.	<i>Три дочки</i> целуются.
<i>Pourquoi tremblez-vous toutes les trois, mes filles ?</i>	<i>Чого ви всі тремтите, всі три, чого, донечки?</i>	<i>Почему вы дрожите, внученьки?</i>
<i>Je crois que vous êtes pâles toutes les trois.</i>	<i>Я думаю, що ви всі три</i> поблідли.	<i>Мне кажется, вы бледны.</i>
<i>Rentrent les trois filles.</i>	<i>Три дівчини</i> вертаються.	<i>Три дочки</i> возвращаются.
<i>Est-ce que je ne vous entends pas sangloter toutes les trois ?</i>	<i>Хіба я не чув, як ви всі три</i> оце ридали?	<i>...Вы все втроем</i> рыдали?

Як зазначалося, за задумом автора, кожен персонаж має своє функціональне призначення. Найбільше уваги приділяється Дідові, тобто найстаршому й, здавалось би, наймудрішому членові сім'ї. Але саме він сліпий, дивакуватий, завжди стривожений. Дід знає більше за інших, що відбувається, але до нього не прислухаються та йому не вірять. Метерлінк часто вживає займенник «il» – «він» у ролі підмета, який за структурними законами французької мови ставиться на перше місце й несе основне смислове навантаження. У Лесі Українки переважають обставини часу: *часом, часами, колись*, таким чином акцентується увага на непостійності, мінливості характеру й настрою діда, як і на тому, що він не завжди був таким. У М. Мінського переважають безособові конструкції, де підмет замінений додатками: *его, ему, у него, с ним*, так указуючи більше на співіснування членів сім'ї з дідом.

Особливою є роль трьох дочок, уніфікація яких засвідчена числівником «*Les trois soeurs*» і передається синонімами «*toutes les trois*», «*les trois filles*» [69, с. 157]. Єдиний раз, коли Метерлінк вносить більш-менш щось конкретне про них, то це під час перерахування членів сім'ї, котрі сидять за столом, але навіть у цьому випадку перерахування йде в якомусь безладі, що зберегла Леся Українка та виправив М. Мінський. Окрім того, Леся Українка часто вживає пестливі слова, такі як *сестриці, донечки, внученьки, дідусь*, які передають єдино нормальні стосунки між членами сім'ї, тому що лише «*Ursule l'encourage un peu trop : elle répond à toutes ses question...*» (табл. 4.29).

Таблиця 4.29

Авторські способи презентації трьох дочок

Maurice Maeterlinck «L'Intruse»	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
1	2	3
<i>L'AÏEUL</i> Combien sommes-nous ici ?	ДІД Скільки нас тут?	ДЕД Скільки нас здесь?
<i>LA FILLE</i> Nous sommes six autour de la table, grand-père.	СТАРША ДОЧКА Нас шестеро коло стола, дідусю.	ДОЧЬ Нас за столом шестеро , дедушка.

Закінчення таблиці 4.29

1	2	3
<i>La fille aînée Ursule</i>	<i>Старша дочка Урсула</i>	<i>Старшая дочь Урсула</i>
<i>Une des filles – Geneviève</i>	<i>Одна з дочок – Женев'єва</i>	<i>Вторая дочь – Женевьева</i>
<i>Une autre fille – Gertrude</i>	<i>Друга дочка – Гертруда</i>	<i>Третья дочь – Гертруда</i>

Такий прийом автора ужито для того, аби наголосити на символізмі цифр «три» та «шість».

Так, за словником символів, число три – це синтез оновлення, народження, творчого потенціалу. Число три може замінювати число один при зазначенні багатопланового й міцного союзу [444, с. 375]. Число шість символізує вічну сутичку добра та зла, а також є символом людської душі, спільності й рівноваги. Це сполучення двох трикутників (шестикутник), одного – вершиною вгору (чоловіче начало, вогонь, небо), іншого – вершиною вниз (жіноче начало, вода, земля) [444, с. 419]. Напевно, тому три дочки символізують безперервність оновлення та відродження, а шість членів сім'ї – єдність чоловічого й жіночого як єдність Усесвіту.

Персонажі в драмі Метерлінка відіграють ще одну функціональну роль – вони показують, що дія як така підпорядковується швидше бездіяльності, очікуванню, переданню психологічних настроїв персонажів. Саме тому драми Метерлінка відносять до «статичного театру», «театру мовчання», де мовчання розуміли як багато сказання (табл. 4.30).

Таблиця 4.30

Авторські способи трансляції «театру мовчання»

Maurice Maeterlinck «L'Intruse»	Леся Українка «Неминуча»	Н. Минский, Л. Вилькина «Непрошенная»
<i>Silence réprobateur.</i>	<i>Мовчання незгоди.</i>	<i>Укоризненное молчание.</i>
<i>Silence.</i>	<i>Мовчання.</i>	<i>Молчание.</i>

Лише один раз Метерлінк підсилив слово « *Silence* » прикметником-означенням « *réprobateur* », українською мовою – *докірливий* (-а, -е), і яке Мінський передав еквівалентно, а Леся Українка пом'якшила, дещо нейтралізувала напругу.

Як зазначає В. Гуменюк, «в поетичній системі Метерлінка внутрішній діалог відіграє вельми суттєву роль, він знаменує поривання за межі позірності та буденності до відчуття одвічних таємниць буття, втілених в драматургії автора передусім у символічно розгорнутих образах смерті й любові. Такий неоднозначний (“подвійний”) діалог разом з органічними в його тканині зонами мовчання створює особливу художню атмосферу, висуває не розмову чи дискусію, а настрій провідним жанротворчим чинником» [144, с. 60].

Статичність драми Метерлінка характеризується завмиранням розвитку дії, демонстрацією якоїсь однієї риси характеру, однієї манери поведінки, стиранням індивідуальних особливостей.

У художній системі Метерлінка простежуємо паралелізм символіки між світом людей, тварин, рослин і Божественним. Символіка сліпоти як знак гріховності й хвороби, зрештою, смерті, переплітається із символікою відродження, новаторства, вічності.

4.4. Функціонування символів у ремарках і діалогах символістської драми (п'єси Моріса Метерлінка)

Незважаючи на величезну популярність театру Метерлінка на початку ХХ століття, уже тоді зародилася думка про надмірну складність його п'єс для постановки, про призначення символістської драми для читання, а не для сцени.

Як зазначено, читач символістського твору має більше шансів проникнути в глибинні прошарки смислу, ніж глядач. Між глядачем та автором стоїть режисер, актори, усі, хто перекладає мову драматургії театральною мовою. Аби не відступити від задуму автора, вони повинні бути спершу сумлінними читачами. Головне ж – потрібно відшукати адекватну текстову

театральну форму. Наскільки поетика символістської драми сприяє виникненню символістського театру, адже театральне мистецтво – це мистецтво сценічної дії? Це питання, яке й досі зринає, у тому чи іншому аспекті, у дослідженнях драматургії та театру.

М. Рудницький, як і більшість західноукраїнських критиків, більш тісно, ніж східноукраїнські, інтегровані в західноєвропейський контекст, у 1930-ті рр. вважав символізм застарілим явищем. «Європейські символісти, парнаристи та декаденти добирали образи та настрої, що своїм контрастом до засобів, уживаних їх попередниками, зображали новий ідеал краси; ці настрої та образи можуть іще нині видаватись чудернацькими або силуваними, проте на їх дні лежать нові зорові спостереження, нові слухові враження, нові естетичні теорії», – писав М. Рудницький [398, с. 208]. Ще більш поблажливо-іронічне ставлення до символізму й усіх його чільних представників поширилось у літературі української діаспори. Наприклад, відомий представник Нью-Йоркської групи, сюрреаліст у поезії Б. Рубчак, створюючи історико-літературний портрет символізму, уже в середині ХХ століття писав про Метерлінка так: «Персонажі автора (широко відомо Меллісанда, наприклад) – це не так живі, трьохвимірні люди, як своєрідні проекції авторових снів. Обстановка п'єс, їх дія – цілком абстрактна, понадчасова, “поетична”. Сьогодні п'єси Метерлінка здаються нам аж надто “поетичними”: сильно манірними, розніженими, позованими. Але у свій час вони мали великий вплив: кілька з них переклав Вороний (закінчив тільки п'єсу для дітей *Синя птиця*), його дуже уважно читала Леся Українка, дуже любив Василь Стефаник» [394, с. 53–54].

Серед діаспорних літераторів також усталилася думка про не-сценічність п'єс М. Метерлінка, як і всіх символістів, у тому числі подібні думки висловлювались і щодо драматургії Лесі Українки. Ю. Шерех із цього приводу писав: «У Лесі Українки всі пляни твору якимось химерно співіснують. Її образ завжди абстрактніший, загальніший. Але не абстракт сам по собі, не загальник і вже напевне, – боронь Боже, й думати – не алегорія» [490, с. 253]. «Драматизм Лесі Українки рідко орудує повними контрастами – тим, що найлегше грати

акторові і сприймати глядачеві. Драматизм Лесі Українки базується звичайно на виявленні внутрішніх суперечностей у нібито єдиному або на виявленні єдності в нібито протилежному» [490, с. 257].

Влучна характеристика п'єс Лесі Українки може бути переадресована й на п'єси Метерлінка, на символізм у цілому. Особливо важливий момент – категоричне відмежування таких творів від алегоричної інтерпретації, що часто відбувалося й стосовно п'єс Лесі Українки, і Метерлінка. Символістський театр – не просвітницький, не моралізаторський і не мелодраматичний. Він може бути глибоко трагічним, як п'єси Метерлінка, але ця трагедія завжди опосередкована філософським розумінням, усвідомленням розмов, які відбуваються на сцені. У цих розмовах часто закладено більше напруги, ніж у гострих сутичках між персонажами.

Про майстерність М. Метерлінка в структуруванні символістської драми свідчить ще один прийом – це розподіл образів-символів між ремарками й діалогами.

Ремарки (надзвичайно великі за обсягом) – це важлива риса поетики п'єс М. Метерлінка. Звертаючи на них увагу, критики не завжди розуміли, навіщо драмі такі об'ємні описи сценічного простору, адже все одно цю проблему розв'язуватиме режисер у контексті власних можливостей. У такому разі вважалось, що ремарки призначені лише читачеві. А оскільки вони становлять значну частину обсягу, то в жанровому плані це і є драми для читання, а не для постановки на сцені. Описові ремарки потрібні режисерові як детальні вказівки розташування декорацій. У драмі «Сліпці» в ремарці детально описана флора острова (це при тому, що ніхто з персонажів її не бачить), не дивлячись на те, що декорації на сцені все одно умовні.

Однак, за допомогою ремарки автор драми може роз'яснити режисеру, якою образною мовою він має керуватися під час постановки на сцені символістської п'єси.

Потрібно зауважити, що в п'єсах Метерлінка мова символів формується насамперед в авторських ремарках, вербалізується персонажами й транслюється реципієнтові.

Моріс Метерлінк – франкомовний бельгійський письменник, який не уникнув впливу ні фламандського містицизму, ні розповсюдження моди на французьку витонченість – « *le raffinement français* » із її здатністю передавати невловимість вражень – « *les impressions* ». Цей прийом активно використовувався спочатку у французькій культурі, мистецтві й поезії, а згодом став інтенсивно проникати в інші жанри та інші культури. Застосовуючи ідеї символізму й символ як засіб, по-новому трактуємо сенс життя, ідеал мудрості, які можуть слугувати потужною зброєю оновленої людини, сміливої, винахідливої, діяльної, вдумливої.

Так, наприклад, у відомій драмі-феєрії « *L'Oiseau bleu* » [564], написаній 1908 року, М. Метерлінк розкриває смисл основного міфу – прагнення задовольнити бажання; патентного (відкритого) міфу – прагнення до пізнання, а відтак – до самореалізації, латентного (закритого) міфу – бажання бути щасливими. Тому в М. Метерлінка щастя – це не якийсь момент чи ситуація, а розвиток, шлях до пізнання. Основний сюжет драми – подорож дітей Тільтіля й Мітіля у пошуках Блакитного птаха, який би допоміг хворій дівчинці, онучці феї Берюліни.

Драму-феєрію « *L'Oiseau bleu* » українською мовою перекладали Євген Тимченко «Синя пташка» (1912 р.), Максим Рильський і Надія Гордієнко-Андріанова «Синій птах» (1965 р.), Л. Яхтін «Синій птах» (2006 р.). Дмитро Чистяк не лише переклав драму «Блакитний птах» (2007 р.), а й присвятив дисертаційне дослідження творчості Моріса Метерлінка [486].

Як свідчать іншомовні варіанти драми, пропонуються різні версії заголовку стосовно кольору та жіночого/чоловічого роду. І це не випадковість чи помилковість, а стосується індивідуальної рецепції й інтерпретації колоративів та кольороефектів. У французькій мові колір « *bleu* » – це і голубий, і блакитний, і синій. У словнику Дж. Трессідера синій колір символізує небо, безкінечність, вічність, істину, віру, духовне та інтелектуальне життя [444, с. 334].

Феномен кольору стає об'єктом дослідження різних галузей наук: фізики, астрономії, природознавства, нейрофізіології людини, психології, анатомії, теорії фотографії, поліграфії, хімії, когнітології, лінгвопоетики. Кольороефекти набувають особливого символічного значення в усіх видах мистецтва (живопису, архітектури, театру, кіно, літературних творах).

Колороніми, колоративи, кольороназви, кольоролексеми, колористика (від лат. *color* – колір, грец. *onima* – ім'я) – найдревніші пласти лексики, денотативним значенням якого є ознака кольору. Указані терміни характеризуються місткою семантичною структурою та великою стильовою активністю в художньому творі, виконують різноаспектні творчі завдання – від простого найменування до засобу виявлення глибинних емоційно-експресивних нюансів авторського задуму.

Так, у драмі-феєрії «L'Oiseau bleu» абстрактна кольоросимволіка конденсує й транслює головний ідейний задум – прагнення кожної людини бути щасливою. Саме тому М. Метерлінк так детально описував усю кольорову гаму дійства як для режисера, так і для аудиторії.

У драмі все символічне: шість дій, дванадцять картин, шістдесят (зазначених) персонажів, яких умовно можна об'єднати за представленням двох світів: реального – діти (Тільтіль і Мітіль), їхні родичі (бабуся й дідусь), тварини (домашні – Пес, Киця; дикі – Ведмідь, Вовк та ін.), дерева (Дуб, Сосна, Тополя, Липа, ін.), предмети їжі (Вода, Молоко, Цукор, Хліб); ірреального – Дух дерев, фея, Блаженства, Радості, Сон, Смерть, Час, Жахи. Ці два світи об'єднує Блакитний птах. Конкретним прототипом абстрактного символу-метафори «Блакитний птах» у кінці драми постає горлиця, різновид дикого голуба, віщого птаха, що символізує жінку. У кінці драми мати просить Тільтіля віддати горлицю хворій дівчинці. Але горлицю утримати неможливо, вона відлітає. Усі зрозуміли, що щастя невловиме, воно поруч, лише потрібно вміти побачити й зрозуміти.

Діти як символ-метафора майбутнього одягнені в різні кольори. Так, Тільтіль – у штанці яскраво-червоного кольору (активного чоловічого начала,

колір життя, енергії, революції, фізичного здоров'я), у блакитну курточку та білі панчішки (символічний колір чистоти), черевики з рудої шкіри (в оригіналі: *de cuir fauve* – зі шкіри дикого звіра): указується протиставлення маленького хлопчика й агресія, енергія в майбутньому. Дівчинка Мітіль одягнена у вбрання Гретель або Червоного Капеляшка. Хоча це червоний колір, але він уживається в пежоративному значенні, з натяком на відому казкову героїню та її пригоди.

Абстрактний символ-метафора «час» представлено в традиційному костюмі чорного кольору (символ смерті, скорботи) і разом із тим – біла борода.

Абстрактний символ-метафора «світло» передається кольором місячного сяйва, білого золота зі срібними блискітками.

М. Метерлінк не використовує однозначних кольорів, пропонує варіанти або ж суміш кольорів як натяк на те, що немає однозначності ні в матеріальному, ні в ірреальному світі. Так, одяг Братів і Сестер Тільтіля – варіанти вбрання Хлопчика-Мізинчика; Домашніх Блаженств – різнобарвні плаття; Товстих Блаженств – з червоної або жовтої парчі; Ночі – широкі чорні штани з вогненно-золотавими полисками; Цукру – напівбіла, напівсиня сукня; Дерев – плаття з різними відтінками зеленого або ж кольору деревної кори; Води – сукня кольору часу.

Окрім кольоросимволіки, М. Метерлінк ефективно застосовує й інші візійні засоби. Так, наприклад, у п'єсі «*Les Aveugles*» («Сліпі») таким засобом є форма на основі протиставлення обмеженість/безмежність матеріального/ірреального простору.

П'єса розпочинається розлогими авторськими ремарками. Дійство відбувається під високим зоряним небом, у правічному опівнічному лісі з високими цвинтарними деревами – тисами, плакучими вербами й кипарисами [294, с. 17]. Необмежений простір на рубежі світів маркують символи «ліс», «небо», «море», «місячне сяйво», обмежений простір – «острів», «дерево», «камінь», «скеля». Емоційний стан тривоги й страху перед невидимим/

невідомим доповнюють візійні форми кола (символізує єдність, довершеність, вічність [444, с. 176]), трикутників (символізують божественне, життя, вогонь, благополуччя та гармонію [444, с. 373]), гострих кутів. Упродовж п'єси такий стан передається репліками й рухами персонажів:

Перший сліпий зроду (іде й нашттовхується на стовбур дерева й уламки скелі) [294, с. 18].

Найстарша сліпа: Тут. Ми сидимо на **камінні** [294, с. 18].

Найстарша сліпа: Вони сидять на **камені** поруч зі мною [294, с. 19].

Найстарша сліпа:<...> Він дуже турбувався: днями по сильних зливах ріка вийшла з берегів і прорвала всі греблі. Він казав також, що його лякає **море**. Воно бозна-чому хвилюється, а берегові скелі не досить високі ...<...> [294, с. 18].

Найстарша сліпа: Вслухайтесь! Ви почуєте **море** крізь їхній шепіт [294, с. 23].

Найстарша сліпа: То, мабуть, **море** ... [294, с. 32].

Найстарший сліпий: То **море** рокоче проти скель [294, с. 37].

Перший сліпий зроду: Я сиджу на **палому листі** [294, с. 19].

Важливість того чи іншого символу підкреслюється тим, що він повторюється в репліках того чи іншого персонажа впродовж усієї п'єси. Так, наприклад, камінь символізує священне місце, зв'язок землі з небесними силами, у деяких релігіях – смерть [444, с. 135], море – безмежне й повне несподіванок джерело життя [444, с. 227]. Протиставлення/зіставлення символічних форм закам'янілості/безперервної рухомості з уст найстарших сліпої та сліпого звучить по-особливому багатозначно.

Якщо найстарші сліпі проголошують репліки із символами-метафорами помежів'я світів, то юна сліпа – символи-знаки на позначення орієнтирів, руху вперед:

Юна сліпа: Я не збагнула. Він сказав, що йде в бік великого **маяка** ... [294, с. 20].

Юна сліпа: <...> Він казав, що **сйво сигнального вогню** видно звідси – воно виблискує поміж листям<...> [294, с. 20].

Юна сліпа: Послухайте **кроки**, **врейті-рейт** [294, с. 39].

Юна сліпа: Ні ж бо, ні! **Це кроки! Це кроки! Кроки!** [294, с. 39]

Так, авторські ремарки, доступні читачеві, допомагають режисеру не уникнути поєднання всіх значимих компонентів символістської драми: місця, персонажності й дії.

Якщо п'єси «Блакитний птах» і «Сліпі» насичені більшою мірою роз'яснювальними авторськими ремарками та короткими багатозначними репліками, то «Пеліас і Мелісандра» й «Аріадна та Синя Борода, або марне визволення» – розлогими діалогами, що залучають різні механізми рецепції та декодування: читання/споглядання чи слухання.

У п'єсах «Pelléas et Mélisandre» («Пеліас і Мелісандра»), «Ariane et Barbe-Bleue» («Аріадна та Синя Борода, або марне визволення») символізм реплік відображає персонажне призначення, а відтак корелює з архетипною поведінкою, з ідейністю та з міфологічним сценарієм.

Наприклад, у п'єсі «Пеліас і Мелісандра» з самого початку Мелісандра втрачає корону, потім – обручку, які падають у воду, що символізує її повне падіння, що спричинило смерть після народження дівчинки:

Голо: Що це виблискує у воді?

Мелісандра: <...>То – **корона, яку він мені дав**. Вона впала, поки я плакала [294, с. 45].

Пелеас: Обережно! Обережно! Ви впадете! Чим це ви граєтесь?

Мелісандра: Обручкою, що він мені дав ...

Пелеас: Стережіться! Ви загубите її ...

Мелісандра: Ні, ні, я впевнена в своїх руках ...

Пелеас: Не грайтеся нею! **Вода така глибока** ... [294, с. 52]

Символічним є й саме місце, де відбувається дійство і яке описують своїми репліками Пелеас та Голо – тією чи іншою мірою винуватці сімейної трагедії:

Пелеас: Я вже відчуваю його. Запах – начеб із могили ...

Голо: Ходімо далі, далі ...Атож, саме цей запах час до часу й труїть замок. Король не вірить, що він здіймається звідси. Слід замурувати грота з мертвою водою ... До того ж на часі – вивчення цих підземель. Ви помітили всі ці тріщини в стінах і колонах, що підпирають склепіння? Тут провадиться чиясь потаємна робота, про яку ніхто не здогадується ... І в котрусь із ночей, коли не вжити відповідних заходів, замок западеться. Та де там! Нікому не до вподоби спускатися сюди ... У мурі тут є дивні тріщини ... Ось тут ... Відчуваєте, спіднизу здіймається запах смерті?

Пелеас: Так, запах смерті чути зусібіч ... [294, с. 66–67].

Наведений приклад свідчить, що Метерлінк майстерно використовував ще й символізм запаху: *запах смерті* й *запах палого листя* (у п'єсі «Сліпці») як попередження самої смерті.

Отже, якщо в драмі «Неминуча» та п'єсі «Сліпці» важливим елементом є символізм мовчання й сліпоти, у драмі-феєрії «Блакитний птах» – символізм кольору, у п'єсі «Пеліас і Мелісандра» – символізм запаху, то в п'єсі «Аріадна та Синя Борода, або марне визволення» – символізм звуку, що майже в усіх випадках асоціюється з потойбічною силою або помежів'ям.

Для п'єси «Аріадна та Синя Борода, або марне визволення» Метерлінк обирає містичний сценарій, містичних персонажів (шість жінок), містичне місце (замок із сімома дверима та шістьма величезними вікнами). Синя Борода – персонаж казок Шарля Перро, Анатолія Франса (у новелі «Сім дружин Синьої Бороди»), прототипом якого вважають барона де Ре із замку Машекуль (у французькій провінції Бретань), аристократичного походження, соратника Жанни д'Арк й учасника Столітньої війни між Францією та Англією, якого стратили за звинуваченнями в жорстокості, убивствах і збоченнях. Пізніше звинувачення були спростовані, однак дискусії щодо його винуватості/невинуватості не зникли.

Від початку місце дії оповите різними звуками:

<...>Ззовні, себто за дальніми вікнами, вирує юрба. Її не видно, але раз у раз добре **чути різкі рухи, тупотіння, настрахані, стурбовані, погрозливі вигуки й шепіт**. За першими звуками увертюри підіймають завісу й тут-таки **під музику чути голоси невидимого натовпу** [294, с. 95].

Потім це **Голоси з натовпу, Поодинокі голоси**.

Пізніше в авторських ремарках передається стан страху, котрий відчувається в підземеллях замку:

Справді, тієї ж миті **величезні вікна** над мармуровими вибоями **замкнулися самі собою, голоси поволі глухнуть**. Заледве **чути** якесь невиразне **бурмотіння**, що не порушує **тиші**<...> [294, с. 97].

Таким самим прийомом описується багатство замку:

<...>Враз із **падінням** коштовностей на мармурову долівку, з усіх вигинів склепіння їх **сиплеться сила-силенна, щораз чудовіших**. У залі безперервно **відлунює дзвін** ледь не живого каміння [294, с. 98].

За сьомими дверима:

<...>тільки темний вхід, але із **надр землі** долинають притлумлені **далеченні співи**, котрі потрохи **ширяються** залю [294, с. 100].

Пізніше співи нарастають по висхідній градації:

Ледве чутні співи.

Голосніші співи.

Співи дужчають.

Звукові протиставлення передають бій селян із Синьою Бородою:

Віддаєки знадвору чути шепіт, крики, сум'яття, видзвонює зброя [294, с. 113].

Символізм звукових асоціацій в авторських ремарках доповнює когнітивні механізми рецепції п'єси.

Отже, проаналізувавши п'єси М. Метерлінка, можемо стверджувати, що вони однаковою мірою призначені для читання й постановок на сцені. Однак автор обирає різні способи застосування візійної символіки: чи то в ремарках

(домінують споглядання й асоціації); чи то в персонажних діалогах (домінують слухання та образна уява).

У своїх п'єсах М. Метерлінк використовував два основні корпуси символів: 1) абстрактні, для того, щоб передати навколишню дійсність в абстракціях, що спонукає до ментальних розмірковувань; 2) фізичні (метафізичні), розкриття значень котрих виходить за межі конкретного в підсвідоме, інтуїтивне, міфологічне.

Так, обираючи сюжет, М. Метерлінк уводить його в міфологічний простір та архетипну поведінкову парадигму. Оскільки символістська драма розкриває складні абстрактні ідеї, то, вочевидь, потребує залучення більшої кількості ментальних механізмів для їх декодування, що так оригінально пропонує Моріс Метерлінк.

Висновки до розділу 4

Кінець XIX – початок XX століття був періодом справжнього перевороту у світовій драматургії, зумовленим потребою пошуку нових форм вираження духовного життя людини. Такою формою став символ як універсальна категорія передання національної культурної пам'яті та універсальний спосіб індивідуально-авторського самовираження.

Письменники свідомо використовували здатність символу передавати складні абстрактні ідеї конкретними мовними формами. За допомогою символу митці репрезентували особистий авторський світ, який корелював з актуальними проблемами окремої нації й людства загалом. Отже, символ як універсальна форма когнітивної репродукції навколишнього світу проник у всі сфери життєдіяльності людини, насамперед мистецтво, та сформував новий мистецький напрям – символізм.

Символізм не оминув і драму. Але на сцені вона не завжди ставала зрозумілою глядачеві, оскільки глибокий імпліцитний смисл потребував спеціальних когнітивних механізмів рецепції, які не забезпечували

декоративно-зорові ефекти зі сцени. Читач глибше й масштабніше розумів потаємний смисл символістської драми, ніж глядач.

Новаторство Метерлінка полягає в тому, що всі потрібні елементи драми розміщені в текстовому форматі з максимальною ефективністю, проте в економно-стиислому вигляді: обмежена кількість персонажів, інтер'єрних і пейзажних деталей, мовно-виражальні засоби передають глибокий підтекст не за рахунок їх розширення чи ускладнення, а за рахунок частого повтору в різних ситуаціях та контекстах.

Міфокритичний аналіз дав можливість суттєво осмислити новаторство символістської драми Метерлінка, розкрити її особливості на різних рівнях:

- на текстовому: виявлені наративні й структурні властивості, такі як трансляція розповіді дією через триєдиність структурних компонентів – дія (діалогічне мовлення), драма (драматичні переживання в пікових стресових ситуаціях), голос (мовлення того, хто і як говорить);

- на позатекстовому, ідейному: простежується логічна послідовність основного авторського задуму через міфологічне представлення страх–тривога–страх смерті–хвороба–пізнання Невідомого–пізнання себе;

- на лексико-семантичному: виокремлюються лексико-семантичні репрезентанти ідейності авторського сприйняття світу, котрі характеризуються в Метерлінка тим, що за стислістю форм передається багатозначність смислу, властива мові символів; виділяються символи на рівні персонажів, інтер'єру, пейзажу; символи інтер'єру корелюються з внутрішнім світом персонажів і формують імпліцитне значення за рахунок візуалізації кожного предмета, перетворення його на безмовну дійову особу сцени; атрибути пейзажу корелюються з віртуальним простором, називаються в діалогах і завдяки повтору набувають символізму знаків, які віщують про смерть.

Показано суголосність бачення символізму авторами перших варіантів драматургічних творів Метерлінка українською (Лесі Українка) і російською (М. Мінський) мовами, тобто саме тих авторів, котрі осмислювали символізм і символічне мовлення у власній творчості. Саме творчий намір передати

специфіку символічного мовлення зумовив щонайбільшу адекватність сприйняття авторського стилю, особливо це помітно в контексті подальших перекладів Метерлінка, далеко не завжди вдалих. Леся Українка й Мінський як митці, самі наближені до символізму, добре усвідомлювали його філософію на рівні філософії двох світів і філософії символу як мови про трансцендентне, а також майстерно володіли символом як художнім засобом. Переклад – різновид рецепції, процес, у якому акумулюються всі читацькі здібності інтерпретатора. Символістський текст вимагає талановитого реципієнта, оскільки відчитування авторських кодів відбудеться лише за умови співпричетності, співтворчості. У цьому разі необхідність залучення двох перекладів до аналізу символістської драми має типологічне, компаративне, зокрема інтермедіальне, значення, адже йдеться також про адекватність сценічного втілення символістської драми, тобто про фаховість «перекладу» з мови драматургії мовою театру. Розглянувши стереотипну думку про несценічність символістської драми, ми дійшли висновку, що Моріс Метерлінк у своїх розлогіх ремарках дав ключ до ефективного сценічного втілення авторського задуму; показав, як можна деталі сценічного антуражу перетворити на символічну мову, яка спроможна не лише виразити невимовне, а й створити на сцені містичну атмосферу.

Такі категорії, як міф – світовідчуття, архетип – поведінковий паттерн, символ – їх мовний репрезентант, можуть слугувати універсальним засобом представлення, роз'яснення й акумуляції вічних, загальнолюдських ціннісних орієнтацій. У мові кожного народу, як і в його культурній пам'яті, існують еквівалентні відповідники, що різняться або за формою вираження, або за поведінковою реакцією, які залежать від національних традицій і досвіду.

Звернення Метерлінка до міфологізму, використання міфу як універсальної категорії людського сприйняття світу стало дієвим засобом відображення й вічних, актуальних та тогочасних екзистенційних проблем.

ВИСНОВКИ

Проблема «мова-як-пізнання» та «мова-як-мислення», яку теоретично обґрунтував ще О. Потебня, щоразу відкриває нові перспективи її дослідження, оскільки чим більше вона досліджується, тим більше невідомого відкривається. Саме тому на сьогодні вказана проблема потребує інтеграції різних галузей знань: літературознавства, лінгвістики, культурології, соціології, філософії, психології, компаративістики тощо.

Однією з форм пізнання світу та його осмислення є побудова символічної картини світу – абстрактний мисленнєвий процес моделювання дійсності за допомогою конкретних засобів, властивий людині за всіх часів її існування. Таким конкретним засобом є символ як універсальна категорія рецептивно-репродуктивного моделювання і колективної, і індивідуальної картин світу. Корпус символів безкінечний, вони творяться, зникають, виникають знову за потреби, проникають крізь колективне в індивідуальне несвідоме/свідоме, крізь колективне в загальнолюдське, національне, індивідуальне, це те, що робить їх універсальними.

Символ як суб'єктивний образ об'єктивної дійсності привертає особливу увагу в найбільш критичних, пікових ситуаціях життя окремої особистості й усього суспільства завдяки потужній властивості передавати глибинний, потаємний ідейний смисл, який може пізнаватися навіть на підсвідомому рівні, без докладного розмірковування. У такому разі більшість із його значень залишається поза розумінням. Напевно, тому символ, який існує стільки, скільки й мова, з перемінним успіхом знову та знову зумовлює необхідність досліджень із залученням усіх галузей знань.

Активне усвідомлення символу в численних аспектах досягло апогею наприкінці XIX – початку XX століття, у період розчарування раціоналізмом, загострення потреби пошуку нових поглядів на смисл життя, нових цінностей. Символ зумовив новий напрям мистецтва – символізм, де посів своє найвище місце в ієрархії засобів як ефективний спосіб концентрації ідей та асоціацій.

Прагматизм сьогодення можна вважати кризовою ситуацією XXI століття, коли знову зростає зацікавленість символом як засобом відображення сучасного сприйняття світу, яке неможливе без переосмислення попереднього. У такому аспекті повернення до періоду символізму кінця XIX – початку XX століття постає знову актуальним. Ретроспекція символістських творів з урахуванням нових досліджень, теорій та методик отримує нове розуміння й осмислення.

Художній твір як результат культурної трансформації все частіше наповнюється універсальними структурами, серед яких міфопоетичні, архетипні, символічні посідають провідне місце та вже не розглядаються як елементи долітературної архаїки, а навпаки – як структурні елементи індивідуального й колективного несвідомого, а відтак – як структурні елементи літературної системи.

Виокремлення корпусу авторських символів уможливило не лише цілісне розуміння твору, а й розуміння авторської концептосфери.

Для цього потрібно було визначити критерії розмежування та спільності символу із суміжними поняттями, критерії для дефініції самого поняття «символ», сформулювати методику дослідження символу в художньому творі, оскільки символічний твір ламає традиційні підходи аналізу за формою й змістом. Символістський твір транслює складну абстрактну ідею, засобом репрезентації котрої є символ. Його можливості настільки потужні, що не завжди потаємний імпліцитний смисл стає досяжним читачеві.

Символ багатозначний і поліфункціональний, потребує інтеграції міждисциплінарних знань, оскільки репрезентує ідеї зі сфери духовної, емоційної, психологічної, абстрактної, підсвідомої.

Символ як інваріантна категорія з моменту виникнення, наповнення оригінальним авторським смислом і до виходу в міжкультурний простір розгортається у творі на всіх рівнях парадигматики й синтагматики.

Дослідження символу як універсальної категорії зумовило потребу його введення в низку інших універсальних категорій людського мислення, таких як міф, архетип, уявне.

Виокремлення домінантних міфів, архетипів, їх спільних міфологем та слів-експлікаторів дало можливість інтерпретувати глибинний рівень взаємодії символів, що впливають на моделювання авторської картини світу.

Домінантні міфи, архетипи, авторський корпус символів відображають значущі компоненти авторської картини світу за принципом бінарності: профанного/сакрального, людина/природа, час/простір, життя/смерть, час побутовий/час духовний, простір реальний/простір уявний, за основними вимірами свій/чужий, близький/далекий, правий/лівий, верх/низ, кінцевий/безкінечний.

Дослідження значення символу як універсальної категорії людського мислення і як особливої художньої деталі, розгортання його функціональної ролі на всіх рівнях твору дає підставу зробити такі висновки щодо його структуротвірної ролі:

- на сюжетно-фабульному рівні твору символ постає як універсальний інтелектуальний код, що конденсує, компресує та імпліфікує не лише авторське світобачення, а й за допомогою слів-експлікаторів, їх поєднання з наскрізними спільними міфологемами корелює з провідними архетипами як адаптованими формами поведінкових реакцій, а також із міфологічною парадигмою як зв'язком із давніми традиціями;

- на ідейному рівні: символ у системі символістського корпусу транслює основну ідею художнього твору поступово, покроково, утримує, розгортає її впродовж усього художнього твору, даючи можливість прийняти, усвідомити, переосмислити й переоцінити, тобто основна ідея символістського твору усвідомлюється читачем у процесі складних інтелектуальних механізмів та введення символу у взаємозв'язок: символ–слово-експлікатор–міфологема–архетип–міф–основна ідея;

- на композиційному рівні: символ зумовлює структурування художнього твору в синхронічно-діахронічних зв'язках, тобто пролонгується як у самому наративі, так і за його межами;

– на жанровому рівні: символ має здатність до градаційного, поступального розгортання та пролонгування впродовж усієї жанрово-композиційної структури як у велико- (епопея), так і в малоформатних (драма) художніх творах; запропонована методологія їх дослідження однаково ефективна; домінанта символу формує загальні жанрові ознаки: послаблена фабульність, сюжетність, конфліктність, універсалізація суб'єктивного, акцент на багатозначності мовлення, – що в підсумку дає підставу говорити про символістський роман (Пруст), символістську драму (Метерлінк);

– на персонажному: усі персонажі, як основні, наскрізні, так і другорядні (навіть точкові) відіграють символічну роль, уведені в символістський дискурс для поглиблення конфлікту, трансляції зовнішніх і внутрішніх діалогів/монологів як маркерів необхідності відкритих, довірливих, інтимних розмов та розмірковувань;

– на лексико-граматичному рівні: символістський корпус використовується автором продумано; лінгвістичні (вербальні) й паралінгвальні (невербальні) значення символу у форматах знак–означник–означене та знак–ікона–символ пролонгуються поступово, зі зростаючою градацією й таким чином накопичується, роз'яснюється та доноситься адресатові багатозначний потенціал твору;

– на індивідуально-стилістичному рівні: символ заздалегідь поліфонічний, поєднує значення, смисли з різних галузей знань. Тому акумулює асоціативні (уявні), реальні (відомі, свідомі), здогадові (невідомі, несвідомі) відомості, що зумовлює використання автором стилістичних тропів образного мислення, як-от: метафора, алегорія, порівняння, персоніфікація. Домінування символу на всіх рівнях тексту зумовлює формування символістського стилю з авторською варіативністю. Висхідна/спадна градація мовлення та інші риторичні засоби поетизують оповідь роману й діалоги драми;

– на комунікативному рівні (адресант–адресат): символістський твір за формою та за змістом не фабульний, а твір-розмірковування на емоційно-

психологічному рівні про важливі проблеми людини й суспільства, тому це символістський дискурс автор–читач, у котрому автор провокує читача до інтелектуальної дискусії задля донесення власних світоглядних ідей та доукомплектування недостатнього досвіду читача;

– на міжкультурному рівні: символістський корпус формується автором із використанням як універсальних, загальнолюдських, національних, так і авторських символів, які таким чином входять у міжкультурний контекст, стають сегментом національної літературної системи.

Отже, символ є поліфункціональним інтелектуальним кодом абстрактної рецепції картини світу, котрий індивідуально транслюється автором у художньому творі, відображаючи при цьому його власну ціннісну систему, яка, завдяки символу, переходить у національний та міжкультурний контекст.

Дослідження ролі символу в наративі роману Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу» й наративі драми Моріса Метерлінка «Неминуча» дає підставу зробити висновки, які стосуються ідейно-художнього новаторства письменників-символістів.

Символ у Пруста пролонгується на тематико-ідейному рівні у взаємозв'язку символ–міф–архетип.

До основних тем епопеї відносимо такі абстрактні поняття духовного життя, як кохання, смерть, дружба та мистецтво. Саме вони відіграють основну роль у циклічному часі життя людини, зумовлюють усвідомлення його сенсу й призначення. Указані теми епопеї, як і інші дотичні (наприклад минуле (втрачене), дитинство (ревності)) Пруст трактує за допомогою мегасимволів-концептів «час» і «простір».

Використовуючи синхронічно-діахронічну теорію уявного Жільбера Дюрана, концепцію «систематичної» критики Нортропа Фрая, теорію партиципації (співпричетності) Л. Леві-Брюля, трьохелементну семіологічну систему Р. Барта, досліджуємо градаційне функціонування мономіфу – від'їзд головного героя Марселя на пошуки втраченого раю; патентного (відкритого) міфу – це пошук героєм шляхів до власної самореалізації, самоусвідомлення,

самостановлення; латентного (прихованого) міфу – пошуки щастя, радості, вдоволення й реалізації бажань. Головні, наскрізні абстрактні символи епопеї – «час» (ідеальний та реальний), «ім'я» (як річ у собі, називання, ознаки, спогади) упродовж романної оповіді набирають ознак концепту, моделюють міфологічну й архетипну парадигми твору.

Проаналізовано функціонування природних міфів як способу передачі єдності світу, людини та природи, профанного й сакрального. Природні міфи слугують для Пруста основою для передачі зміни душевних настроїв і відчуттів головного героя, природа постачає авторські символи, що перетворюють реальні події на міфічний шлях.

Застосувавши метод бінарного архетипного аналізу, структуровано та проаналізовано домінантні архетипи як поведінкові паттерни через відповідну систему символічних значень. Досліджено наріжні архетипи Аніми/Анімуса, Батька/Матері/Дитини, Красуні/Маски, Тіні/ Іншого/Самості, а також способи та прийоми використання архетипних базових структур і їх функціонування.

Установлено, що наріжні архетипи розкривають єдність сакрального/ профанного, духовного/матеріального в бінарному поєднанні, презентуючи читачеві основний смисл за допомогою персонажів, але не їхніх вчинків, а вражень, які ці вчинки викликають, розкриваючи їхній внутрішній суперечливий світ.

Пруст створив суб'єктивну епопею, що відображає не події, котрі правлять світом, а психічні процеси, які визначають стан суспільства.

Кореляція символ–міф–архетип декодує внутрішній прихований (імпліцитний) протест головного героя проти тотального й тоталітарного нівелювання моральності та духовності індивіда, коли розгублене суспільство шукало шляхів для ціннісних орієнтирів. Макроформа одного персонажа відображає рафіновану модерністську позицію іншості, відходу від стереотипів, суб'єктивізацію всіх процесів культури. Фіксація внутрішніх монологів, спогадів, міркувань чи роз'яснень розкриває потребу головного героя зупинити час для інтимної, довірливої розмови.

Символ знаходить своє духовне, сакральне вираження в екзистенційних метафорах, міф демонструє лейтмотив «евакуації» (утечі, від'їзду), гостроактуальний, незалежно від різних часових фаз, архетип – багатолітню адаптацію поведінкових паттернів.

Отже, оригінальність художнього хронотопу Марселя Пруста полягає в тому, що і час, і простір розкривають зміни емоційно-психологічного стану головного героя в певний проміжок часу в певному місці, які мали життєво важливе значення для його становлення як особистості та формування світогляду.

Новаторство романів М. Пруста полягає в оригінальності вибору наративних стратегій – і глобальних, і локальних. Глобальні стратегії використовуються як сукупність наративних засобів для того, щоб передати глобальний зміст твору. Засобами цього слугують мономіф, латентний та патентний міфи, а також домінантні архетипи як паттерни поведінкової реакції. Засобами вираження глобального змісту, а отже, глобальних стратегій, обрано також символи, що функціонують у романі як вербальні маркери абстрактної ідеї, відображення авторської картини світу.

Локальні авторські стратегії М. Пруста, зокрема, характеризуються тим, що їх домінантні виміри, такі як час і простір, мають багатоаспектне, нетрадиційне функціонування. Час та простір у романах Пруста – це категорії хронотопу, котрі розкривають сутність людського буття на межі профанного/сакрального за допомогою системи символів. Час – це представлення світу автора через персонажів у певному часовому вимірі життя, відповідно, простір – це просторовий вимір наративу, у який уключений наратор. У символістському романі час не підкоряється хронологічній послідовності й вибудовується прийомами неузгодженості, котрими часто є силепсис, аналепсис та анахронія. Час і простір нероздільні, історії відбуваються в певному місці й у певний час, хронологічно вибудовуються за силою вражень, зумовлених емоційними спогадами, закарбованими в пам'яті, з тих чи інших причин, як відображення колективного та індивідуального несвідомого. Такі

прийоми локальних стратегій створюють можливість авторської ретроспекції в минуле, щоб роз'яснити й аргументувати його теперішнє та потенційне майбутнє. Ще однією особливістю, яку можна виокремити як основну, що об'єднує глобальні й локальні стратегії, – це прийом повторюваності, акцентування уваги читача щодо відповідних наративних засобів. Засобами повторюваності виступають місце, час, головні персонажі, їхніми мовними репрезентантами – символи. Повторюваність уживається для того, щоб виявляти зміни, розвиток, динамічність світу, різне сприйняття людей і речей із набуттям життєвого досвіду, пізнанням істинних цінностей, унаслідок осмислення подій життя.

Новаторство символістської драми Моріса Метерлінка полягає в тому, що він зумів у стислу драматургічну форму вмістити символістський наратив, що розгортається як напружений фрагмент історії життя між профанним і сакральним світом, як момент трагічного осягнення таємниці життя й смерті, як міфічне випробування людини на шляху до відкриття дошкульної істини про її неминучу смертність. На відміну від Пруста, де домінують мегасимволи *час* та *простір*, Метерлінк робить базовими концептами поняття *смерть* і *страх*. Відповідно, словник символів і міфологем – це деталі сценічного антуражу, наголошені в ремарках, які відлунюють у діалогах, стають наскрізними й, зрештою, свідчать про присутність (наближення) містичного. Символічні деталі йдуть назустріч страхам людини, підтверджують її лихі передчуття, але водночас штовхають до розуміння неминучого – власної смертності. Містична атмосфера маленьких драм Метерлінка пронизана тривогою та страхом, вона більш густа й трагічна, ніж у символістському наративі роману. Водночас інакше сприймається мономіф, оскільки персонажі, через максимальну деіндивідуалізацію, більш очевидно наближені до архетипів та універсалізму кожного життєвого епізоду. Через символізацію п'ір року й частин доби міфічне в драмі отримує ритуальну природу. Атмосфера тривоги, яка переходить то в страх, то в панічний страх чи навіть невимовний жах, є способом психологізації дії, виходом індивідуального ірраціонального назовні та його об'єктивацією.

Істина не стільки поступово пізнається, скільки передчувається й раптово осягається. І це невтішна істина.

Символ – категорія синтагматики та парадигматики твору. На рівні синтагматики наратив забезпечує символу композиційну функцію. На рівні парадигматики знак забезпечує семантичну й семіотичну функції; слово-експлікатор – семантичну та лексичну; міф, архетип, концепт – когнітивну й кумулятивну; міфологема – когнітивну, комунікативну, міжкультурну. Побутова деталь через повтор, метафоризацію чи алегоризацію набуває системи додаткових ускладнених значень, котрі універсалізують назву (ім'я). Деталь стає символом пережитого минулого й у цій ролі розміщується на лінії містичного Шляху. Історія героя розгортається одночасно в трьох напрямках – у минуле (спогади), майбутнє (уявний ідеальний світ) і всередину себе, до самопізнання. Біографія стає низкою ініціацій і випробувань на шляху пізнання життя й смерті, персонажі групуються навколо лінії між профаним і сакральним світом за принципом бінарності та набувають максимального універсалізму, тобто стають архетипами. Так формується мономіф, який водночас є символістським наративом. Деталі реального життя набувають значення мови про вічне, сакральне. Наскрізні образи набувають значення символів-концептів і водночас міфологем. Одна й та сама назва (ім'я) у символістському наративі виступає в ролі символу, у мономіфі – у ролі міфологеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллин А. Р. Культура и символ. Уфа: Гилем, 1999. 216 с.
2. Абрамкіна Н. В. Провідні концепти американського символічного літературознавства (на матеріалі творчого доробку С. Лангера). Київ: Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2005. 195 с.
3. Абрамкіна Н. В., Строніна С. П. Теорія символу у сучасному літературознавстві. Севастополь: Севастопольський нац. ун-т, 2008. С. 17–123.
4. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва: Языки рус. культуры, 1996. 287 с.
5. Аверинцев С. Символ. *София – Логос. Словник*. Київ: Дух і Літера, 1999. С. 154–159.
6. Агеев В. Н. Семиотика. Москва: Весь мир, 2002. 254 с.
7. Агранович С. З. Миф в слове: продолжение жизни: очерки по мифологистике. Самара: Изд-во Самар. гуманитар. акад., 2003. 168 с.
8. Адлер А. Понять природу человека. Санкт-Петербург: Акад. проект, 1997. 256 с.
9. Андреев Л. Г. Марсель Пруст. Москва: Высш. шк., 1968. 98 с.
10. Андреева В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва: Астрель, 2001. 536 с.
11. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів: Літопис, 2002. 832 с.
12. Антонов В. И. Символ, наука, культура. Москва; Улан-Удэ: Луг, 1995. 137 с.
13. Антонян Ю. М. Миф и вечность. Москва: Логос, 2001. 464 с.
14. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания. *Вопросы языкознания*. 1995. № 1. С. 37–67.
15. Арбиб М. Метафорический мозг. Москва: Мир, 1976. 296 с.
16. Аристотель. Поэтика/пер. зі старогрец. Київ: Мистецтво, 1967. 134 с.

17. Армстронг К. Краткая история мифа. Москва: Открытый мир, 2005. 160 с.
18. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте культуры и жизни. *Философские исследования*. Москва; Ленинград: Наука, 1990. С. 71–88.
19. Арутюнова Н. Д., Журина М. А. Теория метафоры. Москва: Прогресс, 1990. 512 с.
20. Арутюнова Н. Д. Образ (опыт концептуального анализа). *Референция и проблемы текстообразования*. Москва: Наука, 1998. 215 с.
21. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт «слово». *Русская словесность*. Ленинград: Ленинград. отд-ние, 1985. Вып. 2. С. 28–44.
22. Астафьева Л. А. Символическая образность как средство психологического изображения. *Русский фольклор. Проблемы художественной формы*. Ленинград: Наука, 1974. Вып. 14. С. 109–118.
23. Астрахан Н. І. Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання. Київ: Академвидав, 2014. 432 с.
24. Астрахан Н. І. Міф і символ: традиції та перспективи терміновжитку в контексті ідеї синтезу гуманітарного знання. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/25508/1/Astr1.pdf> (дата звернення: 14.08. 2019).
25. Афанасьева Н. А. Символы как семиотические концепты языковой «модели мира» Марины Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.02 «русский язык». Череповец, 2001. 170 с.
26. Балла О. Власть слова и власть символа. *Знание – сила*. 1998. № 11–12. С. 27–34.
27. Бальбуров Э. А. Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий. *Критика и семиотика*. Новосибирск: [б. и.], 2002. Вып. 5. С. 71–72.
28. Баркова Е. В. Просторово-часовий континуум як форма цілісності культури: до постановки проблеми. *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка*. 2011. № 12. С. 122.

29. Барковская Н. В. Поэтика символистского романа: дис. ... д-ра филол. наук: спец. 10.01.01 «русская литература». Екатеринбург: [б. и.], 1996. 446 с.
30. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія/пер. з англ. О. Погинайко. Київ: Смолоскип, 2008. 358 с.
31. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика/пер. с фр. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
32. Барт Р. Нулевая степень письма. *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму*. Москва: ИГ «Прогресс», 2000. С. 52–98.
33. Барт Р. Смерть автора. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1994. С. 384–391.
34. Башляр Г. Фрагменти поетики вогню. Харків: Фоліо, 2004. 143 с.
35. Бауэр В., Дюмотц М., Головин С. Энциклопедия символов/пер. с нем. Г. И. Гаева. Москва: Крон- Пресс, 1998. 502 с.
36. Бахтин М. М. К методологии литературоведения. *Контекст: литературно-критические исследования*. Москва: Наука, 1975. С. 203–212.
37. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки исторической поэтики. *Вопросы литературы и эстетики*. Санкт-Петербург; Москва: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
38. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 444 с.
39. Бацевич Ф. С. Філософія мови. Історія лінгвофілософських учень. Київ: Академія, 2008. 240 с.
40. Башкирова О. М. Архетип дитини в гендерних художніх моделях дійсності української романістики. *Львівський філологічний часопис: наук. журн.: зб. наук. праць/Львів. держ. ун-т безпеки життєдіяльності*. Львів: Вид. дім «Гельветика», 2018. № 3. С. 20–25.
41. Башкирова О. М. Художні моделі маскулінності в сучасному українському романі. *Наукові праці/Чорноморський держ. ун-т ім. Петра*

Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». *Серія: Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 295. Вип. 283. С. 9–13.

42. Башляр Г. Фрагменти. Поетика вогню/пер. з фр. Р. В. Мардера. Харків: Фоліо, 2004. 143 с.

43. Безпечний І. П. Теорія літератури. Київ: Смолоскип, 2009. 388 с.

44. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 528 с.

45. Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. Санкт-Петербург: Издат. дом «Нева»; Москва: Олма-ПРЕСС, 2002. Т. 1. 544 с.

46. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы/пер. с фр. А. Калантарова. Москва: Астрель, 2004. 158 с.

47. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы/пер. с нем. С. Ромашко. Москва: Аграф, 2002. 288 с.

48. Бербенець Л. С. Існування на межі: реальність та гіперреальність у романі «Adibas» Зази Бурчуладзе. *Слово і час*. 2016. № 3. С. 65–75.

49. Бербенець Л. С. Історичні прототипи постмодерністських інтертекстуальних побудов. *Studia Methodologica*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. Вип. 28. С. 98–105.

50. Бергсон А. Творча еволюція/пер. з фр. Р. Осадчука. Київ: Вид-во Жупанського, 2010. 320 с.

51. Бердяев Н. А. Смысл творчества. *Собрание сочинений*: в 4 т. Париж: IMCAPress, 1991. Т. 2. 452 с.

52. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія. Київ: Академвидав, 2004. 368 с.

53. Бескова И. А. Язык символов как эпистемологический феномен. *Эволюция. Язык. Познание*. Москва: Языки рус. культуры, 2000. С. 134–162.

54. Бех І. Д. Особистість у просторі духовного розвитку. Київ: Академвидав, 2012. 256 с.

55. Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній прозі. Київ: Грамота, 2004. 304 с.

56. Бідюк О. В. Психоаналіз мікрообразів художнього тексту (творчість Ліни Костенко): монографія. Луцьк: Твердиня, 2009. 188 с.
57. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія. Вид. 2-ге. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.
58. Біла А. Символізм. Київ: Темпора, 2010. 272 с.
59. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Київ: Либідь, 1998. 408 с.
60. Блок А. А. О «Голубой птице» Метерлинка. URL: http://dugward.ru/library/blok/blok_o_goluboy_ptice.html (дата звернення: 17.10.2019).
61. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох/пер. з англ.; під заг. ред. Р. Семківа. Київ: Факт, 2007. 720 с.
62. Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини XIX століття. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. 344 с.
63. Бодкин М. Архетипические модели в поэзии. *Studia z literatury*. Wroclaw; Warscawa; Krakow; Gdansk, 1977. Т. 1. S. 269–288.
64. Бодрийяр Ж. Симулякри і симуляція/пер. з фр. В. Ховхун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
65. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
66. Большакова А. Ю. Проблема бинарного архетипа в современной теории литературы. URL: <http://do.gendocs.ru/docs/index-334758.html> (дата звернення: 20.04.2012).
67. Бондарева О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX–початку XXI століття»: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 «українська література»; 10.01.06 «теорія літератури». Київ, 2006. 400 с.
68. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.

69. Бондарук Л. В. Авторські прийоми відтворення символістського образу в драматичному тексті: Леся Українка / Моріс Метерлінк. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Київ: Вид. дім «Гельветика», 2019. Т. 30 (69). № 3. С. 155–159.

70. Бондарук Л. В. Архетипна парадигма символістського художнього тексту (на матеріалі роману Марселя Пруста «Імена країв: імена»). *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ, Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2013. Вип. 43. Ч. 1. С. 153–159.

71. Бондарук Л. В. Вербальна актуалізація снобізму як соціальної, психологічної та лінгво-поетичної категорії. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. № 6 (331). С. 91–96.

72. Бондарук Л. В. Взаємодія стилістичних тропів у реалізації символістського образу (на матеріалі драми М. Метерлінка «L'Intruse» та її перекладів). *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. № 9. С. 229–234.

73. Бондарук Л. В. Відтворення мовностилістичних особливостей драми М. Метерлінка «L'Intruse» у перекладах Лесі Українки і М. Мінського. *Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка та зарубіжні письменники*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. Вип. 8. С. 242–263.

74. Бондарук Л. В. Домінантні архетипи в символістсько-образній структурі драми М. Метерлінка «Неминуча». *Applied Sciences and technologies in the United States and Europe: common challenges and scientific findings, proceedings of the 2nd International scientific conference*. New York (USA): Cabinet Publishing, 2013. P. 153–157.

75. Бондарук Л. В. Інтерпретація міфу в структурі художнього твору (на матеріалі епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»). *Науковий*

вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. Одеса: Міжнар. гуманіт. ун-т, 2019. № 39. С. 122–126.

76. Бондарук Л. В. Леся Українка і Моріс Метерлінк: концепція символічної мови. *Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка і персоналії епохи. № 26. Луцьк, 2018. С. 50–59.*

77. Бондарук Л. В. Лінгвокогнітивний аспект дослідження символу («*A la recherche du temps perdu*» de Marcel Proust). *Наукові праці Кам'янець-Подільського університету ім. Івана Огієнка: Філологічні науки. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори», 2011. Вип. 26. С. 40–44.*

78. Бондарук Л. В. Методологія міфокритичного дослідження художнього твору (на прикладі епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»). *Закарпатські філологічні студії. Ужгород: Ужгород. нац. ун-т, 2019. № 10. С. 167–171.*

79. Бондарук Л. В. Миф, архетип, символ как универсальные коды образного мышления (на материале романа Марселя Пруста «Имена стран: имя»). *Язык и культура. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. С. 15–20.*

80. Бондарук Л. В. Мовно-виразові засоби реалізації мотиву часу в романі Марселя Пруста «*Du côté de chez Svann*» та його перекладах. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. Бердянськ: БДПУ, 2011. Вип. 24. Ч. 2. С. 416–422.*

81. Бондарук Л. В. Моделювання міфосвіту в символістській драмі (на матеріалі драми М. Метерлінка «Немину́ча»). *European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches, proceedings of the 5-th International scientific conference. Stuttgart (Germany): ORT Publishing, 2013. P. 93–95.*

82. Бондарук Л. В. Наратологічний аспект символістського роману (Марсель Пруст). *KELM. Lublin: Institut Spraw Administracji Publicznej, 2018. № 4 (24). С. 33–42.*

83. Бондарук Л. В. Поліфункціональність символу: із теорії поглядів. *Філологічні науки. Полтава: Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка, 2019. № 30. С. 50–52.*

84. Бондарук Л. В. Реалізація концепту «ЧАС» засобами символічної мови (на матеріалі роману Марселя Пруста «Combray»). *Наукові записки. Серія: «Філологічна»*. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. Вип. 19. С. 3–8.

85. Бондарук Л. В. Рецепція міфології в художній творчості: літературно-історичний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Ужгород. нац. ун-т, 2019. Вип. 7. Т. 2. С. 172–176.

86. Бондарук Л. В. Символістська функція пейзажу (на матеріалі драми М. Метерлінка «L'Intruse» та її перекладів). *Наукові записки. Серія: Філологічна*. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. Вип. 15. С. 23–27.

87. Бондарук Людмила. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2015. 336 с.

88. Бондарук Л. В. Символ у системі суміжних термінів: теоретичне потрактування. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса: Міжнар. гуманіст. ун-т, 2019. № 38. С. 190–193.

89. Бондарук Л. В. Французька міфокритика в літературознавчому аспекті. *Південний архів (філологічні науки)*. № 78. Херсон: Херсон. держ. ун-т, 2019. С. 94–97.

90. Бондарук Л. В. Функции архетипов в формировании психологизма романа Марселя Пруста «Имена стран: Имя». *Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. Москва: Изд-во «Международный центр науки и образования», 2012. Ч. II. С. 14–19.

91. Бондарук Л. В. Définition des termes comme une des stratégies de théorie de lecture-compréhension. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. № 25 (274). С. 87–91.

92. Борисова Л. М. Драматургія російського символізму і символістська теорія життєтворчості: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.02

«російська література». Сімферополь: Таврій. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського, 2001. 34 с.

93. Бреева Т. Н., Заиконникова Т. П., Хабибуллина Л. Ф. Литература: миф и реальность. Москва; Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004. 298 с.

94. Бройтман С. Н. Из лекций по исторической поэтике: слово и образ. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 66 с.

95. Бублейник Л. В. Проблематика художнього перекладу: семантико-стилістичні аспекти. Луцьк: Терен, 2009. 68 с.

96. Бурда О. В. Міфологеми та ідеологеми як специфічні й етно-соціально забарвлені терміносистеми. *Проблеми української термінології*. Львів: Нац. ун-т «Львів. політехніка», 2002. № 453. С. 171–174.

97. Бурда О. В. Міфологізована термінологія в українських і німецьких етнічних джерелах та її переклад. *Українська термінологія і сучасність*: зб. наук. праць/відп. ред. Л. О. Симоненко. Київ: КНЕУ, 2003. Вип. V. С. 197–201.

98. Бэкон Ф. Сочинения: в 2-х т. Москва: Мысль, 1978. Т. 2. 575 с.

99. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: Твердиня, 2017. 532 с.

100. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. Москва: Прогресс, 1989. 312 с.

101. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков/ пер. с англ. А. Д. Шмелева. Москва: Языки рус. культуры, 1999. 780 с.

102. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и грамматики/пер. с англ. А. Д. Шмелева. Москва: Языки славян. культуры, 2001. 272 с.

103. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание/пер. с англ. М. А. Кронгауз. Москва: Рус. словари, 1996. 416 с.

104. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія. Кривий Ріг: Вид. дім, 2012. 336 с.

Вісич О. Типологія метадрами в сучасному літературознавстві. *Актуальні*

проблеми літературознавчої термінології: наук. зб. Рівне, 2017. Вип. 2. С. 165–

106. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Москва; Киев: REFL-book – ИСА, 1994. 656 с.

107. Виноградов В. В. История русских лингвистических учений. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Высш. шк., 2005. 559 с.

108. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. Москва: Изд-во худож. лит., 1961. 614 с.

109. Вишницька Ю. В. Міфологічний сценарій в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах: монографія. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 614 с.

110. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. Москва: Междунар. отношения, 1980. 275 с.

111. Волков А. Архітектоніка. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 47–48.

112. Волков А. Р. Переробка як особливий вид міжлітературної взаємодії. *Радянське літературознавство*. 1984. № 6. С. 13–24.

113. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*. Москва, 2001. № 1. С. 64–72.

114. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. *Филологические науки*. 2001. № 1. С. 64–72.

115. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Искусство, 1968. 578 с.

116. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика/пер. з нім. В. Бабич, М. Кушнір. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.

117. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики/пер. з нім. О. Мокровольського, М. Кушніра. Київ: Юніверс, 2000. Т. 1. 464 с. Т. 2. 478 с.

118. Гайдеггер М. Дорогою до мови/пер. з нім. В. Кам'янець. Львів: Літопис, 2007. 232 с.
119. Гайнічеру О. І. Поезія і мистецтво перекладу. Київ: Дніпро, 1990. 212 с.
120. Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. Загальне літературознавство. Рівне: Рівнен. будинок науки і техніки, 1997. 543 с.
121. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Москва: Новое лит. обозрение, 1996. 351 с.
122. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. Москва: Издат. группа «Прогресс»—«Культура», 1995. 480 с.
123. Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения. *Контекст: Литературно-теоретические исследования*. Москва: Наука, 1975. С. 213–228.
124. Гейзінга Й. Homo ludens/пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1994. 250 с.
125. Глуховцев В. О. Миф как оптимальная форма организации мысли. Уфа: РИО РУНМЦ МО, 2002. 37 с.
126. Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів: Ін-т народознав. НАН України, 2000. 264 с.
127. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч. Львів: Місіонер, 2002. 208 с.
128. Гоготишвили Л. А. Хронотоп. *Новая философская энциклопедия*. Москва: Мысль, 2000. Т. 4. С. 321.
129. Голан А. Миф и символ. Москва: Рус. лит., 1994. 371 с.
130. Головоскер Я. Э. Логика мифа. Санкт-Петербург: Центр гуманитар. инициатив, 2010. 496 с.
131. Горнфельд А. Символисты. *Энциклопедический словарь*/под ред. Ф. А. Брокгауза, И. А. Ефрон. Санкт-Петербург: [б. и.], 1896. Т. 58. С. 214–215.
132. Горяча Н. М. «У пошуках утраченого часу» Марселя Пруста як роман про мистецтво та митця: епістемологія та поетика»: автореф. дис. ... канд.

філол. наук: спец. 10.01.04 «література зарубіжних країн». Київ: Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Ін-т філології, 2003. 20 с.

133. Гофман В. Язык символистов. *Литературное наследство*. Москва, 1937. Т. 27–28. С. 54–105.

134. Грабович Г. Грані мітичного: образ України в польському й українському романтизмі. *До історії української літератури*: дослідж., есеї, полеміка. Київ: Критика, 2003. С. 157–179.

135. Грабович Г. *До історії української літератури*: дослідж., есеї, полеміка. Київ: Критика, 2003. 632 с.

136. Греймас А.-Ж. Размышления об активных моделях/пер. с фр. Г. К. Косикова. *Вестник Московского ун-та*. 1996. № 1. С. 3–23.

137. Григорьев А. Л., Гречишкин С. С. Символизм. *История русской литературы: Литература конца XIX – начала XX вв. (1881–1917)*: в 4-х т. Ленинград: Наука (Ленинград. отд-ние), 1983. Т. 1. С. 419–480.

138. Григорьев Б. В., Чернакова В. И. Лексикон семиологии. Теория знаков в терминах, понятиях, именах. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. 152 с.

139. Грицик Л. Проблема порівняльного вивчення літератур у розробці концепції національної літератури. *Українознавство в розбудові держави*. Київ: [б. в.], 1994. С. 261–266.

140. Гром'як М. Історія літературної критики (від початків до кінця XIX ст.). Тернопіль: Підруч. і посіб., 1999. 224 с.

141. Гром'як Р. Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії. *Слово і Час*. 2002. № 8. С. 49–58.

142. Гумбольдт В. фон. Избранные работы по языкознанию. Москва: Прогресс, 2000. 400 с.

143. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. Москва: Прогресс, 1985. 450 с.

144. Гуменюк В. І. Тенденції натуралізму й символізму в західноєвропейській драмі рубежу XIX–XX ст. *Культура народів*

Причорномор'я. 2001. № 19. URL: http://www.nbuv.gov.ua/Articles/kultnar/knp200119/knp19_21.doc (дата звернення 24. 05. 2018).

145. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: [б. в.], 1997. 297 с.

146. Данилич В. С. Феномен человека в системе языка и картине мира. Киев: Издат. центр КГЛУ, 2000. 246 с.

147. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. 190 с.

148. Денисова С. Г. Текстова реалізація символу: семіотико-концептуальний аспект (на матеріалі новел Е. По та Х. Лавкрафта). *Вісник КНМУ. Серія: Філологія*. 2004. Т. 7, № 1. Київ: Вид. центр КНМУ. С. 55–63.

149. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ–початку ХХ ст. Львів: Академ. експрес, 1999. 238 с.

150. Дербеньова Л. В. Архетипна парадигма в російській реалістичній літературі другої половини ХІХ століття: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.02 «російська література». Сімферополь: Таврійський нац. ун-т ім. В. Вернадського, 2008. 36 с.

151. Дерида Ж. Письмо та відмінність/пер. з фр. В. Шовкун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 602 с.

152. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. Москва: Прогресс, 1977. 230 с.

153. Дмитренко М. Символіка сновидінь. Київ: Народознавство, 1991. 44 с.

154. Днепров В. Д. Марсель Пруст, секреты стиля. *Литературное обозрение*. 1974. № 7. С. 92–94.

155. Драненко Г. Ф. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса: монографія. Чернівці: Чернівець. нац. ун-т, 2011. 440 с.

156. Дудченко М. М. Метафорика першотвору і індивідуальність перекладача. *Теорія і практика перекладу*. Київ: Вища шк., 1979. Вип. 1. С. 93–97.

157. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Москва: Прогресс, 1979. 320 с.
158. Дяков А. С., Кияк Т. Р., Куделько З. Б. Основи термінотворення. Семантичні та соціолінгвістичні аспекти. Київ: КМAcademia, 2000. 218 с.
159. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів/пер. з англ. М. Гірняк. Львів: Літопис, 2004. 384 с.
160. Еко У., Кар'єр Ж.-К. Не сподівайтесь позбутися книжок/пер. з фр. І. Славінської. Львів: Вид-во Старого Лева, 2015. 256 с.
161. Еліаде М. Міфи, сновидіння і містерії/пер. з нім. Галини Кьорян. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С.117–301.
162. Еліаде М. Священне і мирське: Мефістофель і Андрогін/пер. з нім. Галини Кьорян. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 7–116.
163. Елисеева А. Н. Символика «вещного» мира в лирике И. Анненского. *Язык и ментальность: Текст и концепт*/под ред. проф. В. В. Колесова. Санкт-Петербург: Политехника, 2004. Вып. 1. С. 43–56.
164. Елисова М. О. Универсальный символ «мировое древо» и его образно-речевые парадигмы в художественных текстах Б. Пастернака: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.02 «русская литература». Киев, 2006. 242 с.
165. Еремеев Л. А. Французский литературный модернизм: традиция и современность. Київ: Наук. думка, 1991. 120 с.
166. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. Москва: Наука, 1989. 176 с.
167. Єременко О. В. Міжродовий синкретизм в українській літературі ХХ століття: монографія. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 180 с.
168. Єременко О. В. Теоретичні аспекти кореляції синтетичних та синкретичних процесів творення художнього образу. *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2010. Вип. 3. С. 11–18.
169. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика: деякі аспекти досліджень. *Мовознавство*. 2001. № 5. С. 48–63.

170. Женетт Ж. Границы повествовательности. *Фигуры*: в 2-х т. Москва: Изд-во Сабашиниковых, 1998. Т. 1. С. 283–299.
171. Женетт Ж. Правдоподобие и мотивация. *Фигуры*: в 2 т. Москва: Изд-во Сабашиниковых, 1998. Т. 1. С. 299–322.
172. Женетт Ж. Пространство и язык. *Фигуры*: в 2-х т. Москва: Изд-во Сабашиниковых, 1998. Т. 1. С. 126–132.
173. Жигун С. В. Лабіринти і горизонти українського неореалізму: монографія. Київ: Бізнесполіграф, 2015. 400 с.
174. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика Москва: Наука, 1977. 408 с.
175. Жлуктенко Ю. О. Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. Киев: Выща шк., 1979. 248 с.
176. Журавлева А. И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры. *Вестник МГУ. Серия 9*. 2001. № 6. С. 35–43.
177. Жюльен Н. Словарь символов. Челябинск: Урал Л. Т. Д., 1999. 489 с.
178. Зайкина С. В. Эмоциональный концепт «страх» в английской и русской лингвокультурах. Сопоставительный аспект: дис. ... канд. филол. наук: спец 10.02.20 «сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание». Волгоград: Волгоград. гос. пед. ун-т, 2004. 188 с.
179. Зайнуллина И. Н. Миф в современной русской прозе. Москва: Крон-Пресс, 1996. 192 с.
180. Зайцева И. П. О своеобразии языка и композиции современной драматургии. Луганск: Альма-матер, 2002. 207 с.
181. Зайцева И. П. Поэтика современного драматургического дискурса. Москва: Прометей, 2002. 252 с.
182. Залевская А. А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст: избр. тр. Москва: Гнозис, 2005. 543 с.
183. Залевская А. А. Психолингвистический поход к проблеме концепта. *Вопросы языкознания*. 1999. № 6. С. 31–42.

184. Залевская А. А. Текст и его понимание. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. 177 с.
185. Западное литературоведение XX века: энциклопедия/ИНИОН РАН; глав. науч. ред. Е. А. Цурганова. Москва: Intrada, 2004. 560 с.
186. Засєкін С. В. Психолінгвістичні аспекти перекладу. Луцьк: ВІЕМ, 2006. 144 с.
187. Засєкін С. Психологічні універсалії перекладу художнього тексту: монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. 276 с.
188. Заславский И. Я. К методике изучения литературных связей. *Теория и история литературы*: сб. ст. Киев: Наук. думка, 1985. С. 27–33.
189. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: посібник. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
190. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. Чернівці: Золоті литаври, 2002. 236 с.
191. Зелінська Н. В. Поетика як стратегія текстотворчості: трансформація лексичного значення. *Система і структура східнослов'янських мов*. Київ: [б. в.], 1998. С. 254–258.
192. Зельцер Л. З. Символ – инструмент анализа художественного произведения. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1990. 158 с.
193. Зенкин С. Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 320 с.
194. Зеров М. Нове українське письменство. Мюнхен: Ціцєро, 1960. 310 с.
195. Зеров М. Українське письменство XIX століття. Від Куліша до Винниченка (нарис з новітнього українського письменства). Дрогобич: ВФ «Відродження», 2007. 568 с.
196. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози). Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. 216 с.
197. Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія. Львів: Вища шк., 1983. 175 с.

198. Зорницький А. В. Драматургія в історико-культурному контексті (на матеріалі творчості Теннессі Уїльяма): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10. 01. 06. «теорія літератури». Донецьк: Донец. нац. ун-т, 2007. 20 с.
199. Зубрицька М. Архетипна критика і теорія. Львів: Літопис, 1996. С. 343–356.
200. Иванова В. А. Структура и интенсивность страха в России в конце XX века: дис. ... канд. социальных наук: спец. 22.00.04 «специальные и отраслевые социологии». Москва: Ин-т социологии РАН, 2000. 141 с.
201. Изард К. Э. Психология эмоций. Санкт-Петербург: Питер, 1999. 494 с.
202. Ильев С. П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев: Лыбидь, 1991. 172 с.
203. Ильин И. П. Нарратология. *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины*. Москва: INTRADA, 1999. С. 68–72.
204. Ингарден Р. Про пізнання літературного твору. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: [б. в.], 2002. С. 179–188.
205. Искржицкая И. Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. Москва: Рос. университет. изд-во, 1997. 224 с.
206. Калениченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ–початку ХХ століть: напрями, течії. Київ: Наук. думка, 1983. 315 с.
207. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія/пер. з пол. С. Яковенка; упорядкування і наук. ред. Д. Уліцької. 2-ге вид. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 9–37.
208. Кассирер Э. Сила метафоры. *Теория метафоры*/пер. с нем. Т. В. Топоровой. Москва: Прогресс, 1990. С. 33–43.
209. Кассирер Э. Техника современных политических мифов. *Вестник МГУ. Серия 7: Философия*. 1990. № 2. С. 58–65.
210. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык. Москва; Санкт-Петербург: Университет. кн., 2001. 271 с.

211. Кассу Ж. Дух символизма. *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка*/пер. с фр. Н. В. Кисловой. Москва: Республика, 1998. С. 5–30.

212. Кацнельсон С. Д. Содержание слова, значение и обозначение. Москва; Ленинград: Наука, 1965. 218 с.

213. Кемпбелл Дж. Герой з тисячею облич/пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: ВД «Альтернативи», 1999. 391 с.

214. Кереньи К. Трикстер и древнегреческая мифология. *Трикстер. Исследования мифов северо-американских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи*/сост. П. Радин. Санкт-Петербург: Евразия, 1999. С. 241–264.

215. Кессиди Ф. Миф и его отношение к познанию, религии и художественному творчеству. *Вопросы философии*. 1966. № 5. С. 96–106.

216. Кириллова Н. В. Концептуализация эмоции страха в разноструктурных языках (на материале русского, английского и чувашского языков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание»). Чебоксары: Чуваш. гос. ун-т, 2007. 29 с.

217. Кирилова О. Символізм без символічного. *Collegium*. № 15. Київ, 2004. С. 94–98.

218. Кияк Т. Р. Лингвистические аспекты терминоведения. Киев: УМК ВО, 1989. 104 с.

219. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму). Львів: Літопис, 2002. 304 с.

220. Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. 356 с.

221. Клюге Р.-Д. О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме. *Вопросы литературы*. 1990. № 9. С. 64–77.

222. Ковпик С. І. Драматургія Пантелеймона Куліша: духовні виміри, проблематика, жанровий діапазон. Київ: Акцент, 2004. 188 с.

223. Ковпик С. І. Функції густативної лексики у творі літератури. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького університету*. 2013. Вип. 9. С. 539–546.

224. Ковтун Т. В. Этнопсихолінгвістические особенности символов первоэлементов бытия и их объективация в сознании носителей современного русского языка (на материале «Русского ассоциативного словаря»). *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ, 2004. Вип. 11. Кн.1. С. 212–215.

225. Когут О. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.): монографія. Рівне: НУВГП, 2010. 440 с.

226. Козлов Р. А. Художній час і простір у видовій специфіці драматургії. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2012. Вип. 61. С. 182–185.

227. Козлов Р. А. Час і простір як художні мисленнєві моделі. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2009. Вип. 34 (2). С. 139–147.

228. Колесов В. В. Концепт культури: образ – понятие – символ. *Вестник СПбГУ. Серия 2*. 1992. Вып. 3 (16). С. 37–44.

229. Колесов В. В. Язык и ментальность. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2004. 240 с.

230. Колобаева Л. А. Русский символизм. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2000. 296 с.

231. Кондратьева Ю. Взаимодействие русской и французской литератур: библиограф. указ. Москва: [б. и.], 1985. 216 с.

232. Кононенко В. І. Мова і народна культура. *Мовознавство*. Київ: Ін-т ім. О. О. Потебні НАН України, 2001. № 3. С. 62–70.

233. Коптілов В. Першотвір і переклад: роздуми і спостереження. Київ: Дніпро, 1972. 215 с.

234. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Київ: Либідь, 1994. 384 с.

235. Котелова Н. З. Значение слова и его сочетаемость (к формализации языкознания). Ленинград: Наука, 1975. 237 с.

236. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк: Твердиня, 2010. 656 с.
237. Кочур Г. Здобутки й перспективи. *Всесвіт*. 1968. № 1. С. 92–97.
238. Краткий словарь когнитивных терминов/под общ. ред. Е. С. Кубряковой. Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. 245 с.
239. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении/пер. с фр. А. Костиковой. Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. 256 с.
240. Крістева Ю. Як говорити до літератури. *Полілог*/пер. з фр. Петра Тарашука. Київ: Юніверс, 2004. С. 9–198.
241. Кузьма Е. Категорія міфу в літературознавчих дослідженнях. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.*/упорядкування Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 332–351.
242. Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценсії та інтерпретації, мемуа. Дрогобич; Київ; Одеса: ВФ «Відродження», 2010. 574 с.
243. Курціус Е.-Р. Європейська література і латинське середньовіччя/пер. з нім. А. Онишка. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
244. Кьєркегор С. Страх и трепет. Москва: Республика, 1993. 383 с.
245. Лайтман М. Новий погляд. URL: <http://dnevnik.bigmir.net/article/979708/> (дата звернення 14. 08. 2018).
246. Лановик З. *Hermeneutica Sacra*: монографія. Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2006. 587 с.
247. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2006. 470 с.
248. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление/пер. с фр.; под. ред. В. К. Никольского и А. В. Киссина. Ленинград: Атеист, 1930. 339 с.
249. Леви-Брюль Л. Свеохъестественное в первобытном мышлении. Москва: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.

250. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ: Укр. центр духовної культури, 2000. 324 с.

251. Левченко О. Лінгвокультурологія та її термінна система. *Вісник Львівського національного університету*. Серія: Філологія. 2003. № 7. С. 105–113.

252. Лексикон загального та порівняльного літературознавства/голов. ред. А. Волков. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.

253. Леонтьев Д. А. Экзистенциальная тревога и как с ней не бороться. *Московский психотерапевтический журнал*. 2003. № 2. С. 107–119.

254. Линн Д. Священное пространство. Москва: Вече-АСТ, 1997. 448 с.

255. Лисюк Н. А. Сутність міфу та його функції. Київ: Фітосоціоцентр, 2003. 120 с.

256. Литвинова В. В. Индивидуально-авторские концепты в структуре художественного мира Рэя Брэдбери: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.19 «теория языка». Волгоград: Волгоградский гос. пед. ун-т, 2009. 20 с.

257. Література. Теорія. Методологія/пер. з пол. С. Яковенка; упорядкування і наук. ред. Д. Уліцької. 2-ге вид. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 543 с.

258. Лифинец М. А. Мифология древняя и современная. Москва: Искусство, 1979. 582 с.

259. Літературний словник-довідник/за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: Академія, 2007. 752 с.

260. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: монографія/за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль: Підруч. і посіб., 2004. 367 с.

261. Логический анализ языка: язык и время/отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко. Москва: Индрик, 1997. 352 с.

262. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.

263. Лосев А. Ф. Из ранних произведений. Москва: Правда, 1990. 655 с.

264. Лосев А. Ф. *Имя. Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы.* Санкт-Петербург: Алетейя, 1997. 616 с.
265. Лосев А. Ф. *Логика символа. Философия. Мифология. Культура.* Москва: Политиздат, 1991. С. 274–275.
266. Лосев А. Ф. *Очерки античного символизма и мифологии.* Москва: Мысль, 1993. 959 с.
267. Лосев А. Ф. *Проблема символа и реалистическое искусство.* Москва: Искусство, 1976. 367 с.
268. Лотман Ю. М. *Люди и знаки. Семиосфера/сост. Ю. М. Лотман.* Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. С. 5–11.
269. Лотман Ю. *Структура художественного текста.* Москва: Искусство, 1970. 384 с.
270. Лотман Ю. М. *Художественное пространство в прозе Гоголя. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.* Москва: Просвещение, 1988. С. 251–292.
271. Луценко Н. А. *О причинах метатезы. Язык, смысл, текст.* Донецк: [б. и.], 1994. С. 94–102.
272. Луценко Н. А. *От языка к мифу. Филологические исследования.* Донецк: Юго-Восток, 2001. Вып. III. С. 269–281.
273. Мадди С. *Теории личности. Сравнительный анализ.* Санкт-Петербург: Речь, 2002. 538 с.
274. Маковский М. М. *Удивительный мир слов и значений.* Москва: Высш. шк., 1989. 201 с.
275. Маковский М. М. *Язык – миф – культура. Вопросы языкознания.* 1997. № 1. С. 73–95.
276. Максимов В. *Французский символизм. Драматургия и театр.* Санкт-Петербург: Издат. центр «Гуманит. академия», Гиперион, 2000. 480 с.
277. Малютіна Н. *Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст.: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія.* Одеса: Астропринт, 2006. 352 с.

278. Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). Москва: AdMarginem., 1995. 547 с.

279. Мамардашвили М. К. Марсель Пруст и его роман «В поисках утраченного времени» *Сеанс*. № 3. URL: http://www.google.com.ua/#sclient=psyab&hl=uk&site=&source=hp&q=мамардашвили+радость+y+Пруст&btnK=Поиск+Google&oq=мамардашвили+радость+y+Пруста&aq=f&aqi=&aql=&gs_l=hp.12...6257.23489.1.27788.29.24.0.5.5.0.177.2274.20j4.24.0...0.0.R15R1X7DKwk&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.,cf.osb&fp=576df568d52f44db&biw=1105&bih=635 (дата звернення: 14. 09. 2016).

280. Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути. *М. Пруст. В поисках утраченного времени*. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1997. 555 с.

281. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. Москва: Языки рус. культуры, 1997. 324 с.

282. Ман П. де. Аллегории чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста/пер. с фр. С. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. 368 с.

283. Марова Н. Д. Диалоги о перспективе текста (на материале немецкоязычных художественных текстов). Алма-Ата: Изд-во Казах. гос. ун-та, 1989. 84 с.

284. Марусяк Н. В. «Русский Метерлинк». Поэзия и сцена. URL: <http://archive.libfl.ru/win/nbc/books/meterl3.html> (дата звернення: 17.05.2017).

285. Марусяк Н. В. Проблемы восприятия и интерпретации творчества Мориса Метерлинка в русской литературе 90-х гг. XIX–начала XX века: поэзия, драматургия, театр: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01. «русская литература». Москва, 1999. 189 с.

286. Маслоу А. Мотивация и личность. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 352 с.

287. Маслоу А. Психология Бытия. Москва: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1997. 304 с.

288. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця XIX – початку XX ст. у дзеркалі наратології. Львів: Сплاین, 2008. 334 с.

289. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.

290. Мёрдок Дж. Фундаментальные характеристики культуры. *Антология исследований культуры*. Т. 1. Интерпретации культуры. Санкт-Петербург: Университет. кн., 1997. С. 49–57.

291. Метерлинк М. Избранные произведения. Москва: Панорама, 1996. 400 с.

292. Метерлинк М. Непрошенная/пер. с фр. Н. М. Минского и Л. Н. Вилькиной. URL: http://az.lib.ru/m/minskij_n_m/text_0010.shtml (дата звернення: 11.11.2017).

293. Метерлінк М. Неминуча/пер. з фр. Лесі Українки. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck_lintruse_ua-lu.htm (дата звернення: 14.11.2017).

294. Метерлінк М. П'єси. Київ: Університет. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. 248 с.

295. Минский Н. Морис Метерлинк. Биографический очерк. URL: http://www.ereadinglib.com/bookreader.php/114393/Meterlink_Razum_cvetov.html (дата звернення: 26.10.2016).

296. Минц З. Г. Блок и русский символизм: избр. тр.: в 3 кн. Кн. 1. Санкт-Петербург: Искусство, 2004. С. 98–172.

297. Мітосек З. Теорії літературних досліджень/пер. з пол. В. Гуменюка. Сімферополь: Таврія, 2005. 408 с.

298. Михайлов А. Д. Восприятие творчества Марселя Пруста в России: от Пантеона к Антипантеону. *Литературный Пантеон: национальный и зарубежный. Материалы российско-французского colloquium*. Москва: Наследие, 1999. С. 237–250.

299. Мойсієнко А. К. Символ як явище аперцепції (на матеріалі поезії Т. Г. Шевченка). *Мовознавство*. 1993. № 3. С. 40–45.
300. Моклиця М. В. Алгоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває: монографія. Київ: Кондор-Видавництво, 2017. 292 с.
301. Моклиця М. В. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
302. Моклиця М. Модернізм в українській літературі ХХ століття: навч. посіб. Київ: ВД «Кондор», 2017. 392 с.
303. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч. 2. Зарубіжна література. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. 184 с.
304. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч. 1. Українська література. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. 154 с.
305. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: монографія. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2002. 395 с.
306. Морозов А. Ю. Страх смерті як екзистенційна проблема. Морально-етичні аспекти: автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.07 «етика». Київ: КНУ, 2007. 19 с.
307. Морозов В. П. Психологический портрет человека по невербальным особенностям его речи. *Психологический журнал*. 2001. № 6. С. 3–58.
308. Муравьев В. Н. Философские заметки и афоризмы. *Вопросы философии*. 1992. № 1. С. 113.
309. Мухина В. С. Феноменология развития и бытия личности. Москва: Моск. психол.-социал. ин-т; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1999. 640 с.
310. Мэй Р. Смысл тревоги/пер. с англ. М. И. Завалова и А. И. Сибуриной. Москва: Независимая фирма «Класс», 2001. 384 с.
311. Наєнко М. Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції. Київ: Академія, 1997. 319 с.

312. Найдыш В. М. Философия мифологии. XIX–начало XXI в. Москва: Альфа-М, 2004. 544 с.
313. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мыстецтво, 1985. 365 с.
314. Наливайко Д. С. «Суб'єктивна епопея» Марселя Пруста. *У пошуках утраченого часу. М. Пруст. Т. 7. Віднайдений час*. Київ: Юніверс, 2002. С. 331–351.
315. Наливайко Д. С. Сучасна літературна компаративістика. Стратегії і методи. Антологія. Київ: Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.
316. Наливайко Д. С. Чи потребує оновлення порівняльне літературознавство в Україні? *Слово і час*. 2002. № 2. С. 25–26.
317. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту (Основи лінгвопоетики). Вінниця: Нова кн., 2005. 416 с.
318. Нестеров А. Ю. Литературный текст, читатель и символ: проблема символического объекта. Самара: Самар. ун-т, 2002. 35 с.
319. Нестерова Н. М. Текст и перевод в зеркале соврем. философ. Парадигм. Пермь: Перм. гос. техн. ун-т, 2005. 202 с.
320. Нефедов Н. Т. История зарубежной критики и литературоведения. Москва: Высш. шк., 1988. 272 с.
321. Никитин М. В. О семантике метафоры. *Вопросы языкознания*. 1979. №1. С. 91–102.
322. Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. Москва: Высш. шк., 1998. 196 с.
323. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. *Сочинения*: в 2-х т. Т.1/пер с нем. Ф. Ницше. Москва: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во «Фолио», 1999. С. 11–290.
324. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство/пер. з пол. Олени Галети. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
325. Новикова М. А. Символика в художественном тексте. Символика пространств. Запорожье: [б. и.], 1996. 223 с.

326. Новикова М. А. Символы. *Новый мир*. 1995. № 2. С. 201–217.
327. Новикова М. А., Шама И. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов. Запорожье: СП Верже, 1996. 171 с.
328. Новикова М. О. Міфи та місія. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. 432 с.
329. Нордау М. Вырождение: Современные французы/пер. с нем. Р. И. Сементковского. Москва: Республика (Прошлое и настоящее), 1995. 400 с.
330. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 1999. 176 с.
331. Обломиевский Д. Французский символизм. Москва: Наука, 1973. 303 с.
332. Олійник О. Феномен символізму в системі українського модерну. *Слово і Час*. 1998. № 6. С. 63–68.
333. Ольховникова С. В. Язык поэзии как язык мифа. *Философия и поэзия*. Рязань: [б. и.], 2000. С. 68–70.
334. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори*/пер. з ісп. В. Сахна. Київ: Основи, 1994. С. 238–272.
335. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман. *Вибрані твори*/пер. з ісп. В. Сахна. Київ: Основи, 1994. С. 273–305.
336. Ортега-і-Гассет Х. Роздуми про Дона Кіхота/пер. з ісп. Галини Верби. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 216 с.
337. Островский Д. О. Реалия и символ: когнитивный аспект. *Studia Philologica*. 2004. №1. С. 31–34.
338. Ощепков А. Р. Марсель Пруст в отечественном литературоведении 1920 – начала 1980-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «литература народов стран зарубежья». Москва: МПГУ, 2002. 266 с.
339. Ощепков А. Р., Луков Вл. А. Русская рецепция Марселя Пруста. *Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение»*. 2008. № 5. URL:<http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Oshchepkov&Lukov/> (дата звернення: 16. 08. 2019).

340. Паві П. Словник театру/пер. з фр. М. Якубяка. Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

341. Павилёнис Р. И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка. Москва: Мысль, 1983. 286 с.

342. Павленко Ю. Чорнильна історія. Письмо про Себе фікційного суб'єкта (на матеріалі французького роману XVIII – початку XXI століть): монографія. Київ: ВЦ КНЛУ, 2018. 416 с.

343. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. Київ: Либідь, 1999. 447 с.

344. Падучева Е. В. Семантические исследования (семантика времени и вида в русском языке: семантика нарратива). Москва: Языки рус. культуры, 1996. 464 с.

345. Пайман А. История русского символизма/пер. с англ. В. В. Исакович. Москва: Республика, 1998. 416 с.

346. Панов Е. Н. Знаки, символы, языки. Москва: Знание, 1980. 191 с.

347. Пауль Г. Принципы истории языка/пер. с нем. Н. Дружковой. Москва: Изд-во иностр. лит., 1960. 500 с.

348. Пелевина Н. Ф. Стилистический анализ художественного текста. Санкт-Петербург: Просвещение, 1980. 272 с.

349. Пименова М. В. Душа и дух: особенности концептуализации: монография. Кемерово: ИПК «Графика», 2004. 386 с.

350. Пирс П. С. Логическое основание теории знаков. Санкт-Петербург, Алетейя, 2000. 352 с.

351. Пищальникова В. А. История и теория психолингвистики. Москва: АСОУ, 2010. 144 с.

352. Подорога В. А. Феноменология тела: введение в философскую антропологию: материалы лекц. курсов 1992–1994 гг. Москва: AdMarginem, 1995. 339 с.

353. Поліщук Я. О. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01

«українська література»; спец. 10.01.06 «теорія літератури». Київ: НАН України; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 32 с.

354. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. 296 с.

355. Помірко Р. С., Паславська Р. С. Типологія та циклічний розвиток категорії заперечення в європейських мовах. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2001. Вип. 7. С. 191–197.

356. Пономаренко О. Б. Національний міфосвіт поезії Б.-І. Антонича: аспект художнього образу-символу: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 «українська література». Київ, 2007. 21 с.

357. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. Москва: АСТ: Восток – Запад, 2007. 314 с.

358. Попова З. Д., Стернин И. А. Понятие концепт в лингвистических исследованиях. Воронеж: [б. и.], 1998. 30 с.

359. Попович А. Проблемы художественного перевода. Москва: Высш. шк., 1980. 199 с.

360. Потапова З. М. Марсель Пруст. *История французской литературы*: в 4-х т. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 97–119.

361. Потебня А. А. Мысль и язык. Киев: СИНТО, 1993. 192 с.

362. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков: Университет. тип., 1960. 155 с.

363. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. Москва: Лабиринт, 2000. 184 с.

364. Потебня А. А. Слово и миф. Москва: Правда, 1989. 624 с.

365. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва: Высш. шк., 1990. 344 с.

366. Потебня О. О. Естетика і поетика слова. Київ: Мистецтво, 1985. 302 с.

367. Почепцов Г. Г. Семиотика. Москва: Реал.-бук: «Ваклер», 2002. 432 с.

368. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя: Прем'єр, 2008. 332 с.
369. Пропп В. Я. Морфология сказки. Москва: Наука, 1969. 168 с.
370. Профе О. А. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 «литература народов стран зарубежья». Санкт-Петербург, 2005. 234 с.
371. Пруст М. Альбертина зникає. *У пошуках утраченого часу*: твори: в 7 т. Т. 6/пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Золоті ворота, 2013. 254 с.
372. Пруст М. Беглянка. *В поисках утраченного времени*: в 7 т. Т. 6/ пер. с фр. Н. Любимова. Санкт-Петербург: Амфора, 2000. 384 с.
373. Пруст М. Віднайдений час. *У пошуках утраченого часу*: твори: в 7 т./пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Юніверс, 2002. Т. 7. 384 с.
374. Пруст М. В сторону Свана. *В поисках утраченного времени*: в 7 т./пер. с фр. А. А. Франковского. Москва: АСТ; Люкс, 2005. Т. 1. 510 с.
375. Пруст М. Германтська сторона. *У пошуках утраченого часу*: твори: в 7 т./пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Золоті ворота, 2013. Т. 3. 475 с.
376. Пруст М. Комбре/пер. с фр. Е. Баевской. Санкт-Петербург: Азбука, 2008. 304 с.
377. Пруст М. На Сваннову сторону. *У пошуках утраченого часу*: твори: в 7 т./пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Юніверс, 1997. Т. 1. 365 с.
378. Пруст М. Обретенное время. *В поисках утраченного времени*: в 7 т./пер. с фр. А. Годин. Пальмира, 2000. Т. 7. 476 с.
379. Пруст М. Пленница. *В поисках утраченного времени*: в 7 т./пер. с фр. Н. Любимова. Москва: Республика, 1993. Т. 5. 382 с.
380. Пруст М. Под сенью девушек в цвету. *В поисках утраченного времени*: в 7 т./пер. с фр. Н. Любимова. Москва: Республика, 1992. Т. 2. 464 с.
381. Пруст М. Полонянка. *У пошуках утраченого часу*: твори: в 7 т./ пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Золоті ворота, 2012. Т. 5. 333 с.
382. Пруст М. По направлению к Свану. *В поисках утраченного времени*: в 7 т./пер. с фр. Н. М. Любимова. Москва: Республика, 1992. Т. 1. 368 с.

383. Пруст М. Содом і Гоморра. *У пошуках утраченого часу*: твори: в 7 т./пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Золоті ворота, 2012. Т. 4. 440 с.
384. Пруст М. Содом и Гоморра. *В поисках утраченного времени*: в 7 т./пер. с фр. Н. Любимова. Москва: Худож. лит., 1987. Т. 4. 559 с.
385. Пруст М. У Германтов. *В поисках утраченного времени*: в 7 т./пер. с фр. Н. Любимова. Москва: Республика, 1993. Т. 3. 543 с.
386. Пруст М. У затінку дівчат-квіток. *У пошуках утраченого часу*: твори: в 7 т./пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Золоті ворота, 2012. Т. 2. 443 с.
387. Психолінгвістические проблемы семантики/ред. А. А. Леонтьев, А. М. Шахнарович. Москва: Наука, 1983. 286 с.
388. Пъеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: Изд-во ЛКИ, 2007. 238 с.
389. Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту: зб. наук. праць. Київ: ІЗМН, 1998. 332 с.
390. Рихло П. Алегорія. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 18–19.
391. Романов Ю. И. Образ, знак в искусстве. Ленинград: Наука, 1991. 125 с.
392. Рошаль В. Энциклопедия символов. Москва: Аст, 2005. 1007 с.
393. Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. Москва: Наука, 1991. 176 с.
394. Рубчак Б. Пробний лет. *Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу: есеї*/упорядник Василь Габор. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С. 43–81.
395. Руснак І. Є. Художня модифікація національної історіософії в прозі Уласа Самчука. Кіровоград: Степова Еллада, 1999. 95 с.
396. Руденко Д. И., Сватко Ю. И. Философия имени: в поисках новых пространств. Харьков: Око, 1993. 104 с.
397. Руднев В. П. Прочь от реальности: исследования по философии текста. Москва: Аграф, 2000. 432 с.

398. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? Дрогобич: ВФ «Відродження», 2009. 502 с.
399. Русанівський В. Єдиний мовно-образний простір української ментальності. *Мовознавство*. 1993. № 6. С. 3–12.
400. Рябцева Н. К. Аксиологические модели времени. *Логический анализ языка. Язык и время*. Москва: Индрик, 1997. С. 78–95.
401. Сазонова З. Н. Миф и история в аспекте проблемы осознанного/неосознанного творчества. *Inter-cultur@l-net*. Владимир: [б. и.], 2005. Вып. 4. С. 12–14.
402. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии (критика и анализ). Ереван: Изд-во АН Армян. ССР, 1980. 226 с.
403. Свасьян К. А. Философия символических форм Э. Кассирера: Критический анализ. Ереван: Изд-во АН Армян. ССР, 1989. 238 с.
404. Сватко Ю. Г. Від символу до знака: Аристотель і деонтологізація мови. *Магістеріум*/Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Вип. 13: Історико-філософські студії. Київ, 2004. С. 3–9.
405. Свербілова Т. Г., Малютіна Н. П., Скорина Л. В. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси: НАН України; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2009. 598 с.
406. Свирепю О. А., Туманова О. А. Образ, символ, метафора в современной психотерапии. Москва: Ин-т психотерапии, 2004. 268 с.
407. Селіванова О. О. Сучасна теорія тексту. *Актуальні напрями сучасної лінгвістики*. Черкаси: Вид-во Черкас. ун-ту, 1994. С. 106–122.
408. Серажим К. С. Текстознавство. Київ: Вид.-поліграф. центр «Київ. ун-т», 2008. 527 с.
409. Сивокінь Г. М. «Самотожність письменника» як методологічна пропозиція. *Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства*. Київ: Укр. кн., 1999. С. 6–21.

410. Силантьева В. Художественное мышление переходного времени. Одесса: АстроПринт, 2000. 352 с.
411. Символ в системе культуры/ред. Ю. М. Лотман. Тарту: ТГУ, 1987. 144 с.
412. Символисты о символизме. *Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдородора*/под ред. Г. К. Косикова. Москва: Изд-во МГУ, 1993. 425 с.
413. Сімович О. До проблем укладання. Словник вербальних символів. *Діалектологічні студії 2. Мова і культура*. Львів: Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2003. С. 42–52.
414. Сиротіна В. О. Поняття «символ» у лінгвістичному аспекті. *Українське мовознавство*. Київ: Вища шк., 1975. Вип. 3. С. 52–56.
415. Складеревская Г. Н. Метафора в системе языка. Санкт-Петербург: Университет. кн., 1993. 227 с.
416. Славінський Я. Аналіз, інтерпретація та оцінювання літературного твору. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.*/пер. з пол. С. Яковенка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 87–109.
417. Слухай Н. В. (Молотаева) Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко. Киев: Укрспецмонтажпроект, 1995. 486 с.
418. Слухай Н. В. Художественный образ в аспекте лингвистики текста. Симферополь: Крым. учебн.-пед. гос. изд-во, 2000. 92 с.
419. Смирнова Н. Б. Метафора как средство моделирования мира в поэзии Франциско де Каведо. *Вестник МГУ. Серия 9. Филология*. 1990. № 6. С. 56–60.
420. Соболева М. Е. Система и метод в философии символических форм Э. Кассирера. *Вопросы философии*. 2000. № 2. С. 87–100.
421. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до пост-модерну: монографія. Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2018. 400 с.

422. Солодуб Ю. П. Textoобразующая функция символа в художественном произведении. *Филологические науки*. 2002. № 2. С. 46–55.
423. Спилбергер Ч. Д. Концептуальные и методологические проблемы исследования тревоги. *Стресс и тревога в спорте*. Москва: Физкультура и спорт, 1983. С. 12–24.
424. Стеблин-Каменский М. И. Миф. Ленинград: Наука, 1976. 103 с.
425. Степанов Ю. С. Протей: Очерки хаотической эволюции. Москва: Языки славян. культуры, 2004. 264 с.
426. Стерлигов С. Г. Символ и символические варианты. *Вестник ЛГУ*. 1980. № 14. Вып. 3. С. 113–120.
427. Таганов А. Н. Формирование эстетической концепции Марселя Пруста: дис. ... д-ра филол. наук: спец. 10.01.05 «литература стран Западной Европы». Москва: МПГУ, 1996. 436 с.
428. Флоренский П., Минцлов С., Руже П. Тайна имени. Харьков: Основа, 1995. 608 с.
429. Тарнас Р. История западного мышления. Москва: КРОН-ПРЕСС, 1995. 448 с.
430. Телегин С. Миф и бытие. Москва: «Компания Спутник+», 2006. 320 с.
431. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття/[упорядник Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця]; пер. з пол. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.
432. Тернер В. Символ и ритуал / пер. с англ. И. М. Бакштейна. Москва: Наука, 1983. 277 с.
433. Ткачук М. Поетика балад Левка Боровиковського. Тернопіль: Збруч, 2000. 146 с.
434. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль: Астон, 2002. 174 с.
435. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе/пер. з фр. Є. Т. Марічев. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 5–21.

436. Токарева Г. А. Мифопоэтика У. Блейка. Петропавловск-Камчатский: Изд-во КамГУ, 2006. 350 с.
437. Толмачев М. В. Марсель Пруст: к вопросу о кризисе французского модернистского романа 1920-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.05 «литература стран Западной Европы». Москва: МГПИ, 1965. 20 с.
438. Толстая С. М. Время как инструмент магии: компрессия и растягивание времени в славянской народной традиции. *Логический анализ языка. Язык и время*. Москва: Индрик, 1997. С. 28–35.
439. Толстой Н. И. Язык и народная культура. Москва: Наука, 1995. 374 с.
440. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. Москва: Прогресс–Культура, 1994. 621 с.
441. Топоров В. Пространство. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Москва: Сов. энцикл., 1992. С. 340–342.
442. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва: Наука, 1983. С. 227–285.
443. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту: Изд-во Тартус. ун-та, 1995. 220 с.
444. Тресиддер Дж. Словарь символов = Dictionary of symbols/пер. с англ. С. Палько. Москва: Фанр Пресс: Гранд, 2001. 444 с.
445. Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва: Наука, 1983. 277 с.
446. Уваров Л. В. Символизация в познании. Минск: Наука и техника, 1971. 127 с.
447. Українка Леся. Лист до В. Гнатюка. 18. 05. 1900. *Зібрання творів*: у 12 т. Київ: Наук. думка, 1978. Т. 11. С. 180–181.
448. Українка Леся. Утопія в белетристиці. *Моріс Метерлінк. Зібрання творів*: у 12 т. Київ: Наук. думка, 1978. Т. 8. С. 191–193.
449. Українські символи. Київ: Ред. часоп. «Народознавство», 1994. 140 с.
450. Урысон Е. В. Проблемы исследования языковой картины мира: аналогия в семантике. Москва: Языки славян. культуры, 2003. 224 с.

451. Уфимцева А. А. Типы словесных знаков. Москва: УРСС, 2004. 205 с.
452. Фадеева Т. Образ и символ. Москва: Новалис, 2004. 253 с.
453. Федик О. Мова як духовний адекват світу (дійсності). Львів: Місіонер, 2000. 300 с.
454. Федоров В. В. Поэтический мир и творческое бытие. Донецк: Кассиопея, 1998. 77 с.
455. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: метакритичне дослідж. Київ: КМ Academia, 1993. 111 с.
456. Філон М. Термін «символ» в українській науковій традиції першої половини ХІХ століття. *Тенденції розвитку української літератури та літературної критики нових часів*: тези доп. та повідомл. міжвузівської наук.-теорет. конф. Харків: Нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 1996. С. 63–65.
457. Флоренский П. А. Символическое описание. Москва: ОПОЯЗ, 1922. 224 с.
458. Форти С. Символы: энциклопедия. Москва: Росмэн, 2005. 256 с.
459. Фрай Н. Анатомия критики. *Зарубежная эстетика и теория литературы ХІХ–ХХ вв.* Москва: Изд-во МГУ, 1987. С. 232–263.
460. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*/за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С. 142–176.
461. Фрай Н. Великий код: біблія і література/пер. з англ. І. М. Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 362 с.
462. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. 445 с.
463. Фрис І. Міфологічні концепції ХХ століття: огляд проблеми. *Київські полоністичні студії*. 2012. Т. 19. С. 377–382.
464. Фройд З. Поет і фантазування. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 83–90.
465. Фройд З. Толкование сновидений. Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. 661 с.

466. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры/пер. с нем. Р. Додельцева. Санкт-Петербург: Азбука, 2015. 320 с.
467. Фролова О. С. Феномен страха в культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 «теория и история культуры». Ростов-на-Дону: Ростовский гос. ун-т, 2006. 23 с.
468. Фромм Э. Забытый язык/пер. с англ. Эльвиры Спировой. Москва: АСТ, 2009. 444 с.
469. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: в 2 т. Т. 2: гл. XL–LXIX/пер. с англ. М. Рыклина. Москва: ТЕРРА, 2001. 496 с.
470. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Москва: Касталь, 1996. 448 с.
471. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Санкт-Петербург: Академ. проект, 1999. 511 с.
472. Хованская З. И. Анализ литературного произведения в современной филологии. Москва: Высш. шк., 1980. 303 с.
473. Холл Дж. Словарь символов и сюжетов в искусстве. Москва: КРОН-Пресс, 1999. 656 с.
474. Хороб С. І. Діалоги у відсвіті слова (українська драматургія у типологічних зіставленнях). Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. 308 с.
475. Хороб С. І. Українська драматургія: крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми). Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 200 с.
476. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця ХІХ–початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ: Плай, 2002. 416 с.
477. Христофорова О. Миф, символ, ритуал. Москва: РГГУ, 2008. 354 с.
478. Хьюбнер К. Истина мифа. Москва: Республика, 1996. 264 с.
479. Червінська О. В. Аргументи форми: монографія. Чернівці: Чернівець. нац. ун-т, 2015. 384 с.
480. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: теоретико-методологічний погляд на сучасну практику сло-весної культури. Чернівці: Книги–ХХІ, 2009. 284 с.

481. Чередниченко О. І. Про мову і переклад. Київ: Либідь, 2007. 248 с.
482. Чернавский А. Ф. Системное исследование страха: автореф. дис. ... канд. психол. наук: спец. 19.00.01. «общая психология, психология личности, история психологии». Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2008. 27 с.
483. Чернюк С. Л. Образна символіка у творах Т. Осьмачки: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10. 01.01. «українська література». Київ, 2003. 20 с.
484. Чирков О. С. Драматургія – мистецтво драми? *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2006. Вип. 30. С. 104–109.
485. Чистяк Д. Блакитний птах світової літератури: Моріс Метерлінк. *Всесвіт*. 2008. № 1–2.
486. Чистяк Д. Лінгвопоетика міфологічного інтертексту в ранній драматургії М. Метерлінка: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.05 «романські мови». Київ: КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2012. 302 с.
487. Чичерін О. «Треба бачити і розуміти серцем...» (літературознавчі студії)/упорядкування, переднє слово, бібліограф. довідка Я. Кравця. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2018. 400 с.
488. Шама И. Н. Образы-символы в повести Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» и некоторые особенности их перевода. Харьков: Основа, 1992. С. 117–120.
489. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія. Київ: Автограф, 2009. 352 с.
490. Шевельов Ю. Вибрані праці. Літературознавство. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія, 2009. 1151 с.
491. Шелестюк Е. В. О лингвистическом исследовании символа (обзор литературы). *Вопросы языкознания*. 1997. № 4. С. 125–143.
492. Шимадина М. Счастливый автор мрачных сказок. *Коммерсантъ*. № 154 (2523). 29.08. 02. С. 119–121.

493. Шкандрій М. Модерністи, марксисты і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років/пер. з англ. Т. Цимбала. 2-ге вид. Київ: Ніка-Центр, 2015. 384 с.
494. Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва: Сов. писатель, 1983. 384 с.
495. Шмелев Д. Н. Слово и образ. Москва: Просвещение, 1964. 238 с.
496. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки слав. культуры, 2003. 173 с.
497. Шпенглер О. Закат Европы. Москва: Мысль, 1998. Т. 1. 663 с.
498. Штерн І. Б. Вибрані топіки і лексикон сучасної лінгвістики: енцикл. слов. для фахівців з теорет. гуманіт. дисциплін та гуманіт. інф-ки. Київ: «АртЕк», 1998. 336 с.
499. Штонь Г. М. Духовний простір української ліро-епічної прози. Київ: Вид-во Ін-ту літ. ім. Т. Шевченка, 1998. 175 с.
500. Щербатых Ю. В. Психология страха. Москва: ЭКСМО, 2005. 512 с.
501. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию/пер. с ит. В. Резник, А. Погоняйло. Санкт-Петербург: Symposium, 2004. 538 с.
502. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва: Инвест-ППП, 1996. 256 с.
503. Эсалнек А. Я. Архетип. *Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*. URL: <http://stavatv.narod.ru/dopolnit/book0080.htm> (дата звернення: 23.08.2017).
504. Юнг К.-Г. Аналитическая психология: теория и практика. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 240 с.
505. Юнг К.-Г. Архетип і позасвідоме/пер. з нім. К. Котюк. Київ: Укр. письменник, 2014. 400 с.
506. Юнг К.-Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. 304 с.
507. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. 384 с.
508. Юнг К.-Г. Монолог «Улисса». *Психоанализ и искусство*/пер. с нем. В. Терина. Киев: Ваклер, 1996. С. 55–84.

509. Юнг К.-Г. Психологические типы. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. 736 с.
510. Юнг К.-Г. Человек и его символы. Москва: Серебряные нити, 2013. 352 с.
511. Якобсон Р. Работы по поэтике. Москва: Наука, 1987. 314 с.
512. Яньон М. Проект фантазматичної критики. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI століття/* упорядкування Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 371–393.
513. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика/ пер. з нім. Р. Свято, П. Таращук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. 624 с.
514. Alley J. N. English and American criticism of Proust: These. Carolina, University of North, 1960. 418 p.
515. Arrive M. Linguistique et psychanalyse : Freyd, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres. Paris: Meridiens Klinaksieck, 1986. VII. 181 p.
516. Bachelard G. La poetique d'espace. Paris: P. U. F., 1957. 215 p.
517. Bakhtine M. Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978. 491 p.
518. Bardeche M. Marcel Proust romancier. Paris: Sept Couleurs, 1971. 440 p.
519. Bartes R. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communication*. 1966. № 8. P. 1–27.
520. Benoist L. Signes, Symboles et Mythes. Paris: PUF, 1974. 124 p.
521. Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966. 356 p.
522. Brun B. Les cent cahiers de Marcel Proust : Comment a-t-il rédigé son roman? URL: <http://coquelicot2007.centerblog.net/6430537-Les-cent-cahiers-de-Marcel-Proust-Comment-a-t-il-redige-son-roman-> (дата звернення: 23.08.2019).
523. Brunel P. Le mythe et la structure du texte. *Revue des Langues vivantes*. XLIII. 1997. P. 519.

524. Brussig Th. Schau genau him. Ein Werk der Superlative: Uwe Tellkamps «Der Turm» schildert die Vorwendezeit in Dresden. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-60666880.html> (дата звернення: 07.06.2019).

525. Burgos J. Imaginaire et création. Le poète et le peintre au jeu des possibles. Saint-Julien-Molin-Molette: Jean-Pierre Huguet, 1998. 400 p.

526. Burgos J. Pour une poétique de l'imaginaire. Paris: Editions Du Seuil, 1982. 410 p.

527. Butor M. Essais sur le roman. Paris: Gallimard, 1972. 185 p.

528. Cassels E. Strategy. Walton Hall: The Open University, 2000. Book 1: Introduction. P. 1–16.

529. Cattau G. Marcel Proust. Paris: R. Juilliard, 1952. 200 p.

530. Cazeaux J. L'écriture de Proust ou l'art du vitrail. Paris: Gallimard, 1971. 241 p.

531. Chaperon D. L'oeuvre dramatique. Méthodes et problèmes. Lausanne: Université de Lausanne, 2003. 179 p.

532. Chauveau G., Rogovas-Chauveau E. Les processus interactifs dans le savoir-lire de base. *Revue française de pédagogie*. Paris: Cedex 05, 1990. № 90. P. 23–30.

533. Chelebourg Ch. L'imaginaire littéraire. Paris: Lettres Modernes-Minard, 1999. 192 p.

534. Decharneux B. Nefontaine L. Le symbole. Paris: PUF, 1998. 127 p.

535. Decottignies J. Les sujet de l'écriture. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981. 262 p.

536. Deleuze G. Critique et Clinique. Paris: Les éditions de minuit, 1993. 221 p.

537. «Des Cahiers de Marcel Proust». URL: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Cahiers-Marcel-Proust> (дата звернення: 14.09.2018).

538. Durand G. Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés. Paris: Albin Michel, 2000. 253 p.

539. Durand G. Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien. Paris: José Corti, 1961. 251 p.
540. Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: PUF, 1963. 518 p.
541. Faivre A. E., Madou J.-P., Van E. L. Mythe et création: théorie, figures. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 2005. 271 p.
542. Fontanier P. Les figures du discours. Paris: Flammarion, 1977. 505 p.
543. Forster E. M. Aspects of the Novel. London: Mariner Books, 1927. 192 p.
544. Garelli J. Le temps des signes. Paris: Klincksieck, 1983. 207 p.
545. Genette G. Discours du récit. Figures III. Paris: Edition du Seuil, 1972. 282 p.
546. Genette G. Nouveau Discours du récit. Paris: Edition du Seuil, 1983. 123 p.
547. Genette G. Figures III : Collection Poétique. Paris: Seuil, 1999. 285 p.
548. Godenne R. Les débuts de la nouvelle narrée à la première personne. *Etudes sur la nouvelle française*. Genève; Paris: Slatkine, 1985. 305 p.
549. Gorceix P. Maeterlinck symboliste : Le langage de l'obscur. *Textyles*. № 1–4. 1997. P. 13–24.
550. Gros B. De «Swann» au «Temps retrouvé» de Proust. Paris: Hatier, 1981. 80 p.
551. Huret J. Enquete sur l'évolution littéraire. Paris: J. Corti, 1999. 435 p.
552. Illouz J.-N. Les manifestes des symbolistes. URL: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1905 (дата звернення: 24. 08. 2019).
553. Jung C. G. L'homme et ses symbols. Paris: Robert Laffont, 1990. 320 p.
554. Kibédi-Varga A. Discours, récit, image. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1989. 149 p.
555. Labov W. Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular (Conduct and Communication). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972. 440 p.

556. Lang A. Modern Mythology. London; New York and Bombay: Longmans, Green and Co. 39. Paternoster Row, 1897. 212 p.
557. Lang A. Myth, Rytual and Religion. London, 1887. Vol. 1. 340 p.
558. Le Maxidico. Dictionnaire encyclopédique de la langue française. Paris: Edition de la Connaissance, 1996. 1718 p.
559. Le Petit Larousse. Dictionnaire encyclopédique. Paris: Larousse, 1995. 1784 p.
560. Maeterlinck M. Ariane et Barbe-Bleue. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck__ariane_et_barbe-bleue__fr.htm (дата звернення: 14.09.2019).
561. Maeterlinck M. Le Tragique quotidien/Oeuvres I. Le réveil de l'Âme. Bruxelles: éd. Paul Gorceix, 1999. P. 487–494.
562. Maeterlinck M. Les Aveugles. URL: <http://fitheatre.free.fr/gens/Maeterlinck/Les%20Aveugles%20de%20Maurice%20Maeterlinck.pdf> (дата звернення: 15.09.2019).
563. Maeterlinck M. L'Intruse. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck__lintruse__fr.htm (дата звернення: 12.03.2015).
564. Maeterlinck M. L'Oiseau bleu. URL: https://www.ebooksgratuits.com/pdf/maeterlinck_maurice_oiseau_bleu.pdf (дата звернення: 17. 09. 2019).
565. Maeterlinck M. Menus Propos – Le théâtre/Oeuvres I. Le réveil de l'Âme. Bruxelles: éd. Paul Gorceix, 1999. P. 457–463.
566. Maeterlinck M. Pelléas et Mélisandre. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck__pelleas_et_melisande__fr.htm (дата звернення: 12.09.2019).
567. Maingueneau D. L'analyse du discours. Paris: Hachette Universite, 1991. 268 p.
568. Maingueneau D. Les Termes clés de l'Analyse du discours. Paris: Seuil, Collection «Mémo», 1996. 94 p.
569. Marchal B. Le symbolisme. Paris: Arman Colin, 2011. 224 p.
570. Marin L. Le Récit est un piège. Paris: Minuit, 1978. 145 p.
571. Moréas J. Le Symbolisme. URL: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html (дата звернення: 21.09.2019).

572. Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: PUF, 1975. 1320 p.

573. Nataf G. Symboles, signes et marques. Paris: Berg international, 1981. 315 p.

574. Peyre H. Qu'est-ce que le Symbolisme ? Paris: Presses Universitaires de France, 1974. 282 p.

575. Proust M. Albertine disparue. *À la recherche du temps perdu*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-13.pdf> (дата звернення: 09.02.2015).

576. Proust M. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Première partie. *À la recherche du temps perdu*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-03.pdf> (дата звернення: 03.12.2014).

577. Proust M. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Deuxième partie. *À la recherche du temps perdu*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-04.pdf> (дата звернення: 03.12.2014).

578. Proust M. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Troisième partie. *À la recherche du temps perdu*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-05.pdf> (дата звернення: 19.12.2014).

579. Proust M. Du côté de chez Swann. *A la recherche du temps perdu*. Москва: Edition du Progrès, 1976. 435 p.

580. Proust M. La Prisonnière. Première partie. *À la recherche du temps perdu*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-11.pdf> (дата звернення: 19.12.2016).

581. Proust M. La Prisonnière. Deuxième partie. *À la recherche du temps perdu*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-12.pdf> (дата звернення: 06.12.2016).

582. Proust M. Le côté de Guermantes. Première partie. *À la recherche du temps perdu*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-06.pdf> (дата звернення: 09.01.2016).

583. Proust M. Le côté de Guermantes. Deuxième partie. *À la recherche du temps perdu*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-07.pdf> (дата звернення: 09.01.2016).

584. Proust M. Le côté de Guermantes. Troisième partie. *À la recherche du temps perdu*. URL : <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-08.pdf> (дата звернення: 09.01.2016).

585. Proust M. Le temps retrouvé. Première partie. *À la recherche du temps perdu*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-14.pdf> (дата звернення: 17.01.2016).

586. Proust M. Le temps retrouvé. Deuxième partie. *À la recherche du temps perdu*. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-15.pdf> (дата звернення: 17.01.2016).

587. Ricoeur P. La métaphore vive. Paris: Seuil, 1975. 414 p.

588. Ricoeur P. Le conflit des interprétations : Essais d'herméneutique. Paris: Seuil, 1969. 242 p.

589. Ricoeur P. Soi-même comme un autre. Paris: Editions Du Seuil, 1990. 424 p.

590. Sarfati G.-A. Éléments d'analyse du discours. Paris: Armand Colin, 2005. 128 p.

591. Smith F. Devenir lecteur. Paris: Armand Colin, 1986. 182 p.

592. Smouchtchynska I. Stylistique des figures : Les tropes. Kiev: Centre d'édition et de polygraphie « Université de Kiev », 2008. 206 p.

593. Souzenelle A. Le Symbolisme du corps humain. St-Jean-de-Braye: Dangles, 1984. 467 p.

594. Sperber D. Le symbolisme en général. Paris: Tlerman, 1974. 163 p.

595. Svend J. Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes. Geneve: Slatkine reprints, 2013. 380 p.

596. Tadié J.-Y. Lectures de Proust. Paris: Colin, 1971. 283 p.

597. Tadié J.-Y. Marcel Proust. Paris: Gallimard, 1996. 952 p.

598. Tadié J.-Y. Proust et le roman. Paris: Gallimard, 1971. 462 p.

599. Todorov T. Grammaire du Décaméron. Paris: Mouton: Literary Criticism, 1969. 100 p.
600. Todorov T. Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1980. 192 p.
601. Tremblay V. L. Sens du mythe et approche littéraire. *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*. Ottawa: le Nordir, 1994. P. 138.
602. Trousson R. Thèmes et mythes. Bruxelles: Presses de L'Université de Bruxelles, 1981. 146 p.
603. Tylor E. B. Primitive Culture: researches into development of mythology, philosophy, religion, art and custom. London: John Murray, Albemarle street, 1871. Vol. 2. 453 p.
604. Vandendorpe Ch. Allégorie et interprétation. *Poétique*. 1999. № 117. P. 75–94.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2015. 336 с.

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Відтворення мовностилістичних особливостей драми М. Метерлінка « L’Intruse » у перекладах Лесі Українки і М. Мінського. *Волинська філологічна: текст і контекст. Леся Українка та зарубіжні письменники*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. Вип. 8. С. 242–263.
2. Взаємодія стилістичних тропів у реалізації символістського образу (на матеріалі драми М. Метерлінка « L’Intruse » та її перекладів). *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. № 9. С. 229–234.
3. Символістська функція пейзажу (на матеріалі драми М. Метерлінка « L’Intruse » та її перекладів). *Наукові записки. Серія: Філологічна*. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. Вип. 15. С. 23–27.
4. Реалізація концепту «ЧАС» засобами символічної мови (на матеріалі роману Марселя Пруста « Combray »). *Наукові записки. Серія: «Філологічна»*. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. Вип. 19. С. 3–8.
5. Лінгвокогнітивний аспект дослідження символу (« A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust). *Наукові праці Кам’янець-Подільського університету ім. Івана Огієнка: Філологічні науки*. Кам’янець-Подільський: ПП «Медобори», 2011. Вип. 26. С. 40–44.
6. Мовно-виразові засоби реалізації мотиву часу в романі Марселя Пруста « Du côté de chez Svann » та його перекладах. *Актуальні проблеми слов’янської*

філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. Бердянськ: БДПУ, 2011. Вип. 24. Ч. 2. С. 416–422.

7. Архетипна парадигма символістського художнього тексту (на матеріалі роману Марселя Пруста «Імена країв: імена»). *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ, Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2013. Вип. 43. Ч. 1. С. 153–159.

8. Définition des termes comme une des stratégies de théorie de lecture-compréhension. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. № 25 (274). С. 87–91.

9. Вербальна актуалізація снобізму як соціальної, психологічної та лінгво-поетичної категорії. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. № 6 (331). С. 91–96.

10. Леся Українка і Моріс Метерлінк: концепція символічної мови. *Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка і персоналії епохи*. № 26. Луцьк, 2018. С. 50–59.

11. Рецепція міфології в художній творчості: літературно-історичний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Ужгород. нац. ун-т, 2019. Вип. 7. Т. 2. С. 172–176.

12. Французька міфокритика в літературознавчому аспекті. *Південний архів (філологічні науки)*. № 78. Херсон: Херсон. держ. ун-т, 2019. С. 94–97. (Index Copernicus).

13. Символ у системі суміжних термінів: теоретичне потрактування. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса: Міжнар. гуманіст. ун-т, 2019. № 38. С. 190–193. (Index Copernicus International).

14. Поліфункціональність символу: із теорії поглядів. *Філологічні науки*. Полтава: Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка, 2019. № 30. С. 50–52. (Google Scholar, Ulrichsweb Global Serials Directory, Index Copernicus).

15. Методологія міфокритичного дослідження художнього твору (на прикладі епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»). *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Ужгород. нац. ун-т, 2019. № 10. С. 167–171.

16. Інтерпретація міфу в структурі художнього твору (на матеріалі епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса: Міжнар. гуманіт. ун-т, 2019. № 39. С. 122–126. (Index Copernicus International).

17. Авторські прийоми відтворення символістського образу в драматичному тексті: Леся Українка / Моріс Метерлінк. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Київ: Вид. дім «Гельветика», 2019. Т. 30 (69). № 3. С. 155–159. (Index Copernicus International).

Статті в іноземних періодичних виданнях:

18. Бондарук Л. В. Функции архетипов в формировании психологизма романа Марселя Пруста «Имена стран: Имя». *Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. Москва: Изд-во «Международный центр науки и образования», 2012. Ч. II. С. 14–19. (РИНЦ).

19. Бондарук Л. В. Миф, архетип, символ как универсальные коды образного мышления (на материале романа Марселя Пруста «Имена стран: имя»). *Язык и культура*. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. С. 15–20. (РИНЦ).

20. Бондарук Л. В. Моделювання міфосвіту в символістській драмі (на матеріалі драми М. Метерлінка «Немину́ча»). *European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches, proceedings of the 5-th International scientific conference*. Stuttgart (Germany): ORT Publishing, 2013. P. 93–95. (РИНЦ).

21. Бондарук Л. В. Домінантні архетипи в символістсько-образній структурі драми М. Метерлінка «Немину́ча». *Applied Sciences and technologies in the United States and Europe: common challenges and scientific findings, proceedings of the 2nd International scientific conference*. New York (USA): Cabinet Publishing, 2013. P. 153–157. (РИНЦ).

22. Бондарук Л. В. Наратологічний аспект символістського роману (Марсель Пруст). *KELM*. Lublin: Institut Spraw Administracji Publicznej, 2018. № 4 (24). С. 33–42. (Index Copernicus International).

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

23. Леся Українка у світі перекладу (вибрані переклади європейськими мовами): навч. посіб. для студентів спеціалізацій «германські мови та літератури» (англійська мова і література, німецька мова і література), «романські мови та літератури» (французька мова і література, іспанська мова і література), «слов'янські мови та літератури» (польська мова і література, російська мова і література), «прикладна лінгвістика», «українська мова та література» / Укл. О. М. Белих, Л. В. Бондарук, О. А. Вишневська та ін.; упоряд. і відп. ред. Н. О. Данилюк. Київ: Кондор, 2019. 212 с.

24. Бондарук Л. В. Проблеми зіставлення словників оригіналу і перекладів (на матеріалі роману Марселя Пруста «Сомбрау» та його перекладів). *Наукові записки. Філологічні науки*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. Випуск 95 (1). С. 375–378.

25. Бондарук Л. В. «Комбре» як символ іншого світу («У пошуках утраченого часу» Марселя Пруста). *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка*. Житомир, 2011. Вип. 56. С. 42–46.

26. Бондарук Л. В. Вербальна репрезентація концепту «страх»: зіставний аспект (на матеріалі драми М. Maeterlinck «L'Intruse» та її перекладу Лесею Українкою). *Формула компетентності сучасного перекладача*. Київ: НУТУ «КП», 2015. С. 44–47.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. IV Міжнародна науково-практична конференція «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість», 22–23 квітня 2010 р., м. Острог. Форма участі очна, доповідь *Символістська функція пейзажу (на матеріалі драми М. Метерлінка « L’Intruse » та її перекладу)* виголошено й опубліковано у фаховому виданні.

2. Бахтінські читання (присвячені 115-річчю М. Бахтіна), 16 листопада 2010 р., м. Бердянськ. Форма участі очна, доповідь *Мовно-виразові засоби реалізації мотиву часу в романі Марселя Пруста « Du côté de chez Swann » та його перекладах* виголошено й опубліковано у фаховому виданні.

3. Науковий семінар « L’enseignement de la littérature à l’Université : Un parcours didactique », 17–18 листопада 2010 р., м. Київ. Форма участі очна, доповідь « *L’analyse littéraire du texte symbolique : théorie et méthodes* » виголошено.

4. Науковий семінар « (Re)Naissance du texte », 20 листопада 2011 р., м. Київ. Форма участі очна, доповідь « *Re (lecture) de textes symboliques* » виголошено.

5. V Міжнародна науково-практична конференція «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість», 24–25 березня 2011 р., м. Острог. Форма участі очна, доповідь *Реалізація концепту «ЧАС» засобами символічної мови (на матеріалі роману Марселя Пруста « Combray »)* виголошено й опубліковано у фаховому виданні.

6. Міжнародна наукова конференція «Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур і європейський контекст», 24–25 березня 2011 р., м. Луцьк. Форма участі очна, доповідь *Комбре як символ двосвіття в романі Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»* виголошено.

7. IV Міжнародна наукова конференція «Іноземна філологія у ХХІ столітті», 8–9 квітня 2011 р., м. Запоріжжя. Форма участі очна, доповідь *Теорія символу в перекладознавчому аспекті* виголошено й опубліковано у збірнику наукових праць.

8. Всеукраїнська наукова конференція пам'яті доктора філологічних наук, професора Д. І. Квеселевича «Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу», 8–9 квітня 2011 р., м. Житомир. Форма участі очна, доповідь *«Комбре» як символ іншого світу («У пошуках утраченого часу» Марселя Пруста)* виголошено й опубліковано в матеріалах конференції.

9. Міжнародна наукова конференція «Стан і перспективи лінгвістики фахових мов та термінознавства в Україні», 7–8 жовтня 2011 р., м. Чернівці. Форма участі очна, доповідь *Лінгвокогнітивний аспект дослідження символу (« À la recherche du temps perdu » de Marcel Proust »)* виголошено й опубліковано у фаховому виданні.

10. Всеукраїнська наукова конференція «Літературний процес: структурно-семіотичні площини», 6–7 квітня 2012 р., м. Київ. Форма участі очна, доповідь *Функціонування міфу в романному наративі (на матеріалі роману Марселя Пруста « Імена країв: ім'я»)* виголошено й опубліковано в матеріалах конференції.

11. VI Міжнародна наукова конференція «Пріоритети германського та романського мовознавства», 14–16 вересня 2012 р., м. Луцьк. Форма участі очна, доповідь *Використання природних міфів у романному наративі та їх переклад цільовими мовами (на прикладі роману Марселя Пруста « Noms de raus : Le pot »)* виголошено й опубліковано у фаховому виданні.

12. Міжнародна наукова конференція «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самотність», 18 жовтня 2012 р., м. Київ. Форма участі очна, доповідь *Архетипна парадигма символістського художнього тексту (на матеріалі роману Марселя Пруста « Імена країв: імена»)* виголошено й опубліковано у фаховому виданні.

13. Наукова конференція «Мова і вірш», 20–21 червня 2013 р., м. Луцьк. Форма участі очна, доповідь *Прозові та віршові інтенції образного мовлення* виголошено.

14. II Міжнародна наукова конференція «Взаємодія етнічних і планованих мов у контексті європейської інтеграції», 20–21 вересня 2013 р., м. Луцьк. Форма участі очна, доповідь *Définition des termes comme une des stratégies de théorie de lecture-compréhension* виголошено й опубліковано у фаховому виданні.

15. V Міжнародна наукова конференція «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches» (Європейські прикладні науки: сучасні підходи в наукових дослідженнях), 26–27 серпня 2013 р., м. Штутгарт, Німеччина. Форма участі заочна, доповідь *Моделювання міфосвіту в символістській драмі (на матеріалі драми М. Метерлінка «Неминуца»)* опубліковано у фаховому виданні.

16. II Міжнародна наукова конференція «Applied Sciences and technologies in the United States and Europe: common challenges and scientific findings» (Прикладні науки і технології в США та Європі), 9–10 вересня 2013 р., м. Нью-Йорк. Форма участі заочна, доповідь *Домінантні архетипи в символістсько-образній структурі драми М. Метерлінка «Неминуца»* опубліковано у фаховому виданні.

17. VI Міжнародна науково-методична конференція «Формула компетентності сучасного перекладача», 25 березня 2015 р., м. Київ. Форма участі очна, доповідь *Вербальна репрезентація концепту «страх»: зіставний аспект (на матеріалі драми М. Maeterlinck «L’Intruse» та її перекладу Лесею Українкою)* виголошено й опубліковано в матеріалах конференції.

18. I Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво», 2–3 квітня 2015 р., м. Харків. Форма участі очна, тези *Застосування міфокритичного аналізу в процесі прочитання символістської драми (на матеріалі драми М. Метерлінка «Неминуца»)* опубліковано в матеріалах конференції.

19. I Міжнародна науково-практична конференція «Розвиток іншомовної компетентності: методичні, психологічні, лінгвістичні аспекти», 21–22 травня 2015 р., м. Тернопіль. Форма участі очна, тези *Символьне значення колоронімів (на матеріалі драми-феєрії М. Метерлінка «Блакитний птах»)* опубліковано в матеріалах конференції.

20. IX Міжнародна науково-практична конференція «Пріоритети германського та романського мовознавства», 12–14 червня 2015 р., м. Луцьк. Форма участі очна, доповідь *Символізм колоронімів: перекладознавчий аспект (на матеріалі драми-феєрії М. Метерлінка «Блакитний птах»)* виголошено.

21. II Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Горизонт очікування»)), 8–9 квітня 2016 р., м. Харків. Форма участі очна, тези *Роль заголовка в декодуванні художнього твору* опубліковано в матеріалах конференції.

22. Науково-практична конференція «Формування іншомовної комунікативної компетентності як складова процесів глобалізації та взаємозближення національних культур», 17 травня 2017 р., м. Луцьк. Форма участі очна, доповідь *L'acquisition de la compréhension écrite : ses enjeux, sa démarche et ses stratégies* виголошено.

23. X Міжнародна конференція «Пріоритети германського і романського мовознавства», 17–19 червня 2016 р., м. Луцьк. Форма участі очна, доповідь *Вербальна актуалізація снобізму як соціальної, психологічної та лінгво-поетичної категорії* виголошено й опубліковано у фаховому виданні.

24. X Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття», 12–13 жовтня 2017 р., м. Львів. Форма участі очна, доповідь *Автобіографічність як особливий естетичний критерій суперлативного роману* виголошено.

25. Colloque internationale « La dimension culturelle en Didactique, en Littérature et en Sciences du langage », le 24 mai 2017, M'Sila (Algérie). Форма участі заочна, тези *Le fonctionnement des mythes comme la stratégie narrative dans les oeuvres littéraires* опубліковано в матеріалах конференції.

26. Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Текст у медіакультурному просторі», 11–12 травня 2018 р., м. Івано-Франківськ. Форма участі очна, доповідь *Мультикультуралізм франкофонної літератури: перспективи та методологія дослідження* виголошено.

27. XII Міжнародна наукова конференція «Пріоритети германської та романської філології», 8–10 червня 2018 р., м. Луцьк. Форма участі очна, доповідь *Особливості перекладу міфологічних етноконцептів (на матеріалі роману Марселя Пруста «Полонянка»)* виголошено.

28. I Міжнародний науково-практичний конгрес з канадознавства «Україна – Канада», 21–24 червня 2018 р., м. Луцьк. Форма участі очна, доповідь *Le psychologisme d'un protagoniste dans la littérature moderne du Canada* виголошено.

29. Фестиваль науки: щорічна науково-практична конференція професорсько-викладацького складу СНУ ім. Лесі Українки (2010–2020 рр.). Форма участі очна, виголошено доповіді.